Secolul 20

234—236
7•8•9
1980

Secolul 20

EUROPA • DIMENSIUNI MORALE • PERMANENTE

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU

Coperta

ION NICODIM: Lacul liniștit
Muzeul de artă modernă al orașului Paris

Secolul 20 Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Redactor-șef, DAN HĂULICĂ

234-235-236
7-8-9 • 1980

SUMAR

EUROPA

DIMENSIUNI MORALE ȘI PERMANENȚE

Europa, o ireversibilă vocație umanistă, de George Macovescu • 2

DE LA MITOLOGIE LA ISTORIE

EUROPA ȘI CADMUS, de Andrei Brezianu • 8

Povestea unei răpiri: GLOSSE ÎN JURUL LUI PROMETHEUS, de Valentin Dumitrescu • 25

•

UNITAS IN PLURALITATE *ou L'Europe en son entier*, de Mihai Șora

MARILE PERSONIFICĂRI LITERARE

FAUST, ca *homo europaeus*, fragmente din GOETHE, cu un comentariu de Ștefan Aug. Doinaș ● 36

DON QUIJOTE — «*un mare european*», de SALVADOR DE MADARIAGA, cu un comentariu de Andrei Ionescu ● 59

DON QUIJOTE *sau inversiunea condiției umane*, de ANTON DUMITRIU ● 73

UNIVERSUL MORAL SHAKESPEARIAN — *on the knocking at the door of conscience in Shakespeare*, de Leon D. Levițchi ● 95

De la HAMLET la ULYSSES: *Scylla și Charybda*, traduceri și comentarii în marginea lui JOYCE, de Andrei Ion Deleanu, cu o notă de Ștefan Stoenescu: *Permanența unui personaj* ● 117

Orizont ontologic DOSTOIEVSKI, de I. Negoițescu ● 135

FUNDAMENTALE PROIECȚII EUROPENE
LUMEA CA TEATRU

Imagini din Tapiseria Teatrului Național, de ȘERBAN GABREA și FLORIN CIUBOTARU

Curajul marilor spații, de Dan Hăulică

O uriașă inimă gînditoare, de Sorin Dumitrescu

Mărturii de atelier. Albul și umbrele sale, de Florin Ciubotaru

LECTURĂ ȘI CREAȚIE
ÎN PERSPECTIVĂ ROMÂNEASCĂ

MIHAI EMINESCU: *Archaeus*, în engleză de Ana Cartianu ● 147

CONSTANTIN NOICA: *Pondering over* Archaeus *in manuscript No. 2268* ● 154

MIRCEA ELIADE: *Camoens și Eminescu*, eseu comentat de Marin Bucur: *Dacismul eminescian ca ipostază a latinității* ● 156

GLOSSE DESPRE SPIRITUL EUROPEAN

PAUL VALÉRY: *Despre istorie*, *Orient-Occident*, *Voltaire*, în românește de Irina Eliade; *Priviri asupra lumii actuale*, în românește de Alina Ledeanu, cu un text de Irina Eliade: *A conjuga trecutul cu viitorul* ● 166

ANDRÉ GIDE: *Pentru o definire a Europei de mîine* ● 177

JOSÉ ORTEGA Y GASSET: *Meditație despre Europa*, în românește, cu o notă de Andrei Ionescu: *Un martor esențial* ● 180

T. S. ELIOT: *Cultură națională și cultură universală*, în românește, cu un text de Lidia Vianu: *T. S. Eliot și demnitatea culturii* ● 186

ANDREI BELÎI: *Răsărit și Apus*, în românește, cu o notă de Tatiana Nicolescu: «Jumătățile simetrice ale sufletului . . .» ● 196

THOMAS MANN: *Jurnal*, *Către tineretul japonez: preliminarii la Goethe*, în românește de Gheorghe Pascu ● 202

FERNAND BRAUDEL: *Civilizație și cultură*, în românește de Alexandru Baciu ● 209

MARTIN HEIDEGGER

Scrisoare despre « umanism » către Jean Beaufret, în românește de Gabriel Liiceanu ● 215

Gînduri, *Timp*, *Cărări*, *Sălaș*, *Cézanne*, *Limba*, poeme ● 253

Jurnal heideggerian, de Gabriel Liiceanu ● 258

CONFLUENȚE

Arta și viitorul: în Europa și dincolo de Europa. Prognoze la un colocviu al esteticienilor, de Mihai Mîndra ● 267

Omagii pentru LE CORBUSIER: *Omul politic față cu arhitectul*. CLAUDIUS PETIT *și valoarea unui mare devotament*, de Dan Coma. ION NICODIM, *geometrie și sensibilitate*. Articole și reflexiuni de Giulio Carlo Argan, Dan Hăulică, Anatol Mândrescu, Georges Charbonnier, Theodor Enescu, Lorenza Trucchi, Jean-Luc Chalumeau, Jérôme Peignot, Paul Gherasim ● 272

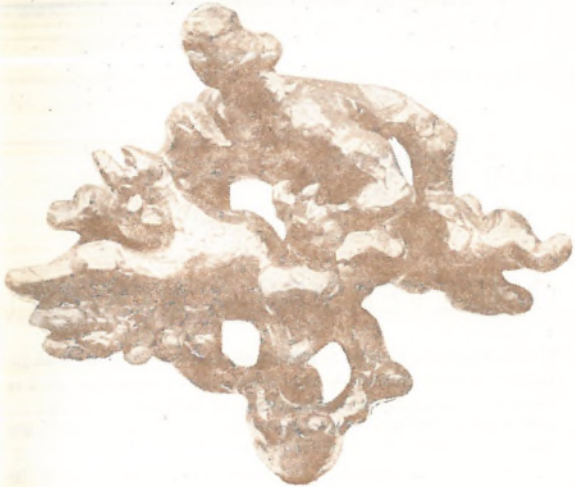
CRONICA TRADUCERILOR

Eugen Simion și Irina Mavrodin despre MARIN SORESCU, *Uraganul de hîrtie* în franceză; Florian Potra despre *Iona în italienește* ● 273

© Asociația Ziariștilor Independenți din România

Abordînd tema majoră a Europei ca focar de cultură și civilizație, *Secolul 20* și-a propus o incursiune într-o sferă a gîndirii umaniste ce îmbrățișează milenii de creativitate și iradiație fecundă. A elabora, chiar și numai selectiv şi succint, o sinteză ilustrînd, de la Apus la Răsărit, această magnifică eflorescenţă de gîndire și frumoasă rostire, ar fi fost, desigur, o sarcină cu neputinţă de încheiat în spaţiul unui singur număr de revistă. Anvergura și dimensiunile acestui spirit, multitudinea personificărilor sale literare, complexitatea configurărilor sale artistice — scrutate de altfel, parțial, de revistă, aproape număr de număr, sub generice din cele mai diverse, s-au cerut adunate aici, cu o rigoare convergentă, dominată de ideea centrală a prezentului sumar: Dimensiuni morale și permanențe. Sub semnul reuniunii general-europene de la Madrid, şi în climatul de înțelegere și apropiere dintre culturi și popoare, promovat cu consecvență de țara noastră, *Secolul 20* își propune să ducă mai departe tema spiritului european, în următoarele trei numere, care vor cuprinde aspecte noi, întregind, prin texte beletristice — unele din ele inedite —, prin comentarii critice și eseuri, o imagine relevantă a bogăţiei europene de creație și comunicare, ca şi a cîtorva importante contribuţii românești la edificarea ireversibilei vocaţii umaniste a continentului nostru.

Secolul 20



EUROPA

DIMENSIUNI MORALE ŞI PERMANENŢE

EUROPA

GEORGE MACOVESCU

O IREVERSIBILĂ VOCAŢIE UMANISTĂ

Cu excepţia Australiei — în a cărei apropiere m-am aflat, totuşi — am călătorit în toate continentele lumii şi oriunde m-am găsit, am simţit că eram privit ca venind de undeva, dintr-o parte specială a globului, din Europa, a cărei civilizaţie am constatat a fi admirată şi controversată, iubită şi urîtă deopotrivă.

Trăim în era comunicaţiilor numeroase şi rapide. Depărtările au fost înghiţite, mijloacele de comunicare au fost multiplicate şi diversificate, oamenii se aud şi se văd la mari distanţe şi călătoresc cu viteze de neînchipuit chiar la începutul acestui veac. S-au dărîmat toate zidurile izolărilor, ale închistărilor. Ideile zboară dintr-o parte în alta a pămîntului şi cuprind mase din ce în ce mai mari. Civilizaţiile, diferitele tipuri de civilizaţie sînt în permanent contact şi se influenţează, se întrepătrund ca niciodată în istoria lor. Cu toate acestea, Europa continuă să rămînă centrul civilizaţiei moderne. Ştiu că există păreri că în secolul nostru acest centru ar fi în drum de trecere a Atlanticului, dar să nu uităm nici o clipă că, oricum am privi-o, civilizaţia americană este de tipul civilizaţiei europene, este copilul civilizaţiei continentului nostru.

Cum se explică vigoarea şi durabilitatea civilizaţiei europene, cum de a reuşit să apară pe un continent mic şi să treacă peste secole atît de zbuciumate? În fond, în sens modern vorbind, civilizaţia europeană nu este atît de veche ca cea asiatică, de exemplu. Ea a început cu grecii şi romanii care au adus şi au asimilat în cetăţile lor bogăţiile altor civilizaţii, din care au creat o civilizaţie proprie, autentică, originală, răspîndită apoi pe întregul continent, avînd trăsăturile ei specifice, apărînd ca o entitate unitară. Şi totuşi, încă de la început, în această unitate s-a observat diversitatea, mai ales în ceea ce priveşte cultura. În trecut şi astăzi, se vorbeşte despre civilizaţia europeană din antichitate, dar despre cultura greacă şi cultura romană. Şi procesul a continuat de-a lungul celor două milenii, acest proces al diversităţii în unitate, accentuat pe măsura apariţiei în Europa a unei multitudini de popoare. În cadrul specificului civilizaţiei europene, fiecare popor şi-a creat o cultură individuală, marcată de personalităţi mari care, pornind de la caracteristicile poporului lor, au contribuit la apariţia şi dezvoltarea civilizaţiei şi culturii europene.

Această diversitate în unitate a dat forţă civilizaţiei europene, forţă de rezistenţă la năvăliri şi distrugeri cauzate de războaie — şi nu puţine au fost şi năvălirile şi războaiele pe continentul nostru — după cum i-a dat forţă de expansiune, ajungînd pînă în cele mai îndepărtate colţuri ale pămîntului. Să nu uităm că expansionismul civilizaţiei europene are la

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

origină interesul economic de cucerire a unor bogății exterioare continentului, dar, pe de altă parte, de asemenea nu trebuie uitat că poftele de cuceriri nu ar fi putut fi satisfăcute dacă acolo, departe, nu ar fi fost dusă o civilizație puternică, superioară din toate punctele de vedere. Aceasta este o realitate dură, crudă uneori, dar o realitate a istoriei evoluției omenirii. In definitiv și pe continentul nostru s-a petrecut acest proces. Ideile înaintate ale revoluției franceze din 1789 au fost duse în ținuturile europene stăpînite de feudalism pe vîrful baionetelor armatelor lui Napoleon. Dramă a istoriei. Dar tocmai de aceea ne civilizăm, pentru a evita asemenea drame și pentru a găsi alte mijloace de răspîndire a civilizației decît vîrful de baionete sau, astăzi, turelele de tancuri și focoasele de rachete.

S-a vorbit și se vorbește în lume despre spiritul european, ca expresie a civilizației și culturii europene. Contradicțiile dialectice nu lipsesc nici aici. Privit de pe continentul nostru, din catedrala de la Chartres, din capela Sixtină, de sub streșina Voronețului, din Muzeul Prado, din Muzeul Ermitaj, din colegiile de la Oxford, din laboratoarele de cercetare atomică de la Dubna, de pe hidrocentrala de la Porțile de Fier, din bibliotecile savanților sau de pe mesele de lucru ale atîtor scriitori europeni, spiritul acesta apare în postura unui mesager al umanismului, al dragostei și respectului față de om, de existența lui, de rosturile lui pe acest pămînt. Omul nu ar fi fost *Om* fără acest spirit umanist, prezent de altfel și în alte civilizații și culturi. Noi, europenii, sîntem mîndri că pe continentul nostru au apărut marile idei care au răscolit lumea. Aici, în Europa, s-au născut și Aristotel și Platon și Kant și Marx. Fără teoriile einsteiniene nu am fi putut pătrunde în tainele existenței universului sau universurilor. Tolstoi și Balzac, Goethe și Cervantes, Byron și Eminescu, Mozart și Beethoven, Michelangelo și Brâncuși, Rafael și Van Gogh sînt europeni. Ce fantastice bogății spirituale a născut acest continent al nostru ! Ce forță spirituală generează necontenit europenii !

În acest veac al marilor lumini, al marilor revoluții și al marilor descoperiri, de pe continentul nostru au pornit două războaie, cele mai catastrofale din toată istoria omenirii. Ființa umană, în orice parte a pămîntului s-a aflat, s-a înspăimîntat, zguduită de perspectiva dispariției

speciei, mai cu seamă după apariția armelor atomice. Dar, tot de pe continentul european au pornit și ideile generoase ale păcii durabile și egale pentru toate popoarele lumii. Și pentru a da un exemplu, europenii au lansat inițiativa organizării securității acestui colț al pămîntului, unde au răsărit și lumini strălucitoare dar și cruzimi și nedreptăți de neînchipuit.

Negocierile pentru începerea procesului de construire a unui nou sistem de securitate în Europa au fost extrem de grele. Trebuiau înfrînte și înlocuite concepții vechi cu privire la drepturile egale ale popoarelor și statelor, la sferele de influență, la blocuri, la independență și suveranitate, la interesele economice, politice și culturale ale tuturor celor ce formează statele europene. Trebuiau găsite noi concepte politice și de drept, dar, mai presus de toate, era și este necesară stabilirea unei atmosfere de încredere reciprocă, poate cea mai grea misiune asumată de către europeni. Pentru că nimic nu se poate realiza fără acestă încredere în buna credință a tuturor celor care au intrat în negocieri, în dorința de a se ajunge la anumite hotărîri și de a le respecta în practica relațiilor internaționale.

Conferința de la Helsinki din 1975 a fost o realizare de substanță a spiritului umanist european. S-a făcut dovada că, în ciuda marilor diferențe dintre cele două sisteme sociale și politice existente pe continentul nostru, în ciuda divergențelor numeroase dintre multe state europene, se poate ajunge, totuși, la un numitor comun atunci cînd se negociază cu responsabilitate și bună credință. Rolul României și al Președintelui său, tovarășul Nicolae Ceaușescu, a fost hotărîtor în ducerea la bun sfîrșit a Conferinței de la Helsinki. Cine va studia istoria negocierilor pentru securitatea europeană va înregistra fără îndoială contribuțiile substanțiale ale țării noastre.

Procesul de construire a edificiului securității și păcii în Europa continuă. După întîlnirea de la Belgrad din 1977, a urmat reuniunea de la Madrid, încă neterminată. Prelungitele discuții au demonstrat cît de grea este misiunea acceptată de popoarele și guvernele europene, cît de complicate sînt problemele păcii pe continentul nostru, cîte noi eforturi, depuse cu calm, perseverență și încredere în viitor, sînt necesare pentru a se

înainta pe drumul început la Helsinki. Pentru că drum de întoarcere nu există. La capătul acelui ipotetic drum al întoarcerii stă zeul Marte, înarmat cu cele mai înspăimîntătoare mijloace de distrugere. Și dacă el va fi stăpîn, nu vor exista învinși și învingători, nu va mai exista nici civilizație, nici cultură, și mă îndoiesc că rămășițele speciei umane vor mai putea locui această planetă.

Spiritul european, umanismul acestui spirit nu acceptă o asemenea perspectivă și de aceea animă negocierile pentru securitate și pace.

Dar nu am judeca obiectiv, dacă nu am observa realitatea și de la celălalt capăt al ocheanului.

Privind Europa de la Dachau și Auschwitz, luminile umanismului european pălesc, după cum același fenomen se petrece cînd citești istoria colonialismului european. De aceea, nu voi uita niciodată sunetul clopotelor din turnul fostului lagăr de la Buchenwald. Într-o dimineață cețoasă de toamnă, văzusem urmele holocaustului. Intrasem în curtea morții și a degradării umane după ce vizitasem în Weimar casa memorială a lui Schiller și după ce mă oprisem în camera unde, pe patul morții, în ultima lui clipă, Goethe ar fi strigat: « Licht, mehr Licht ! » Auzind dangătul trist și în același timp avertizant al clopotelor din turnul de la Buchenwald, am optat, încă odată, în acea dimineață cețoasă de toamnă, pentru umanism, pentru spiritul european, pentru acel goethean: « Licht, mehr Licht ! » Am făcut-o, pentru că în ciuda unor . . . erori ale istoriei, cred în forța, în geniul, în spiritualitatea omului. Aceasta a fost opțiunea mea atunci cînd am hotărît să devin comunist.

J. LIPCHITZ,
« Prometheu în luptă cu vulturul », bronz, 1943

DE LA MITOLOGIE LA ISTORIE

ANDREI BREZIANU

EUROPA ŞI CADMUS

Note pentru tipologia unei civilizaţii

« Nici o îndoială că, precum numeroase alte noţiuni înalte şi cuprinzătoare, acest concept — E u r o p a — a devenit problematic: nici o îndoială însă că supravieţuirea noastră atîrnă tocmai de restaurarea lui ». În asemenea cuvinte, un poet din inima Europei — Hugo von Hofmannsthal — formula, încă devreme, în anii interbelici, acuta necesitate a unei redefiniri a Europei ca noţiune şi spirit. Şi, mergînd mai departe, scriitorul era de părere că Europa, în acel sens, nu va fi descoperită la capătul vreunui efort de abstracţiune, « nici diminuînd sau făcînd să crească — mult ori puţin — conceptul de naţiune; şi mai puţin încă, recurgînd la evocări sentimentale. La asemenea noţiune majoră sufletul se cuvine să urce pe trepte din zestrea sa cea mai aleasă: trăirea însăşi, experienţa dobîndită, spiritualizarea. Căci descoperirea, aici, se face în manifestările cele mai înalte ale fiecărei naţiuni; unde cu atît mai limpede spiritul se lasă identificat, cu cît se rosteşte, prin el, mai răspicat, ceea ce fiecare naţiune posedă propriu în gradul cel mai înalt. Marile genii ar fi de negîndit altminteri. Ele sînt într-adevăr universale. Dacă naţiunea este destinul lor, Europa este experienţa lor trăită » (în *Gesammelte Werke*, Prosa IV).

Sugerat aici cu fineţe, acel joc dialectic dintre universal şi naţional, dintre popoare şi geniile lor reprezentative, asuma, în ochii poetului, funcţia necesarei pîrghii de ordin intelectual, indispensabilă scrutării şi urmăririi cît mai lucide a conceptului propus: Europa ca experienţă trăită; nu însă ori şi cum, ci în manifestarea culminaţiilor ei revelatorii. Urmărire — mai e nevoie s-o spunem? — niciodată încheiată. Căutare al cărei model îndepărtat (şi am dori să evităm mrejele evocărilor sentimentale, împotriva cărora tocmai avertiza poetul) — pare, oricît de paradoxal, să fi fost sădit în chiar structurile tipologice de simbol, prezidînd, ca o ursită, asupra stării de conştiinţă din care s-a născut, indimenticabil, mitul Europei: frumoasa în căutarea căreia Cadmus, fratele ei bun, porneşte pe itinerarii aventuroase, în acea urmărire indefinită, peste ape şi pămînturi, într-o arhetipală translaţie către ţinuturile unde soarele apune; şi pînă în inima fioroasă a necunoscutului, înaintea acelei peşteri primordiale dintr-o selbă nepătrunsă. Legenda, în liniile ei mari, este cunoscută: în actul acelei căutări, Cadmus, rămas singur, va răpune — gest sacral — balaurul păzitor al grotei; ca semănîndu-i în ţarină dinţii, acolo, în crucea sălbăticiunii, să îşi suscite, din colţii ucigaşi, o primă seminţie aleasă de fraţi şi interlocutori: oştenii iuţi la mînie, ziditorii Thebei vechi, cărora fratele Europei le aduce în dar arvuna abstractă dintîi a comunicaţiei durabile: alfabetul. Semincer miraculos al literelor (i s-a spus « gramatoforul »), Cadmus ilustrează — legat de această primitivă căutare a Europei — un anume implacabil neastîmpăr germinativ, impulsul însuşi al spiritului diseminator de cultură.

Şi fie că luăm acest ultim termen prin antiteză cu opusul său clasic, noţiunea de *barbaries*; fie că încercăm să-l luminăm complementar printr-o noţiune soră,

aceea de civilizaţie, rămînem confruntaţi cu aceeaşi dificultate a definirii unei realităţi pe cît de complexe pe atît de rebele unor încorsetări intangibile. Curios, acest mit al Europei, ca şi mitul lui Cadmus, alăturate aici fugar, prin metaforă, ideii de cultură, se lasă într-adevăr surprinse mai uşor în arătările proteice ale civilizaţiei palpabile în care le aflăm integrate congenital, decît în abstracţia vastă a unor noţiuni-pivot, oricît de definitorii. Referindu-se la sfera aceasta mai largă, un gînditor britanic din zilele noastre, Sir Kenneth Clark, îşi formula chestiunea punînd, în toată simplitatea ei, o întrebare cheie: «What is civilization?» spre a-i da, apoi — desigur maieutic —, un răspuns preliminar deconcertant: «I don't know». Eseistul se grăbea să sugereze în continuare că unei definiţii pripite, în termeni abstracţi — oricum problematică —, îi este preferabilă o recunoaştere a faptelor clare. Şi, recurgînd la sentinţa lui John Ruskin, «autobiografia popoarelor mari stă aşternută în trei manuscrise: biblia faptelor, biblia cuvîntului şi biblia artei lor» — scotea în prim plan vrednicia aparte a artelor, floarea cea mai durabilă a creaţiilor geniului uman. Ea, de bună seamă, această floare, explică de ce, în eluzivul joc al căutării Europei — mit sau concept — ceea ce ni se descoperă este, înainte de orice, demnitatea operei şi a zestrei ei de cultură.

Zestre notabilă, în primul rînd, prin aceea că aduce cu sine — odată cu numeroase alte generalizări, închegarea noţiunii însăşi de *civilizaţie* la scara unui continent, fruct intelectual ce-i aparţine de la izvor: dacă într-adevăr, şi alte părţi ale lumii — Asia, America precolumbiană, Africa sau Oceania — au fost de-a lungul mileniilor purtătoarele unor tradiţii viguroase ţinînd de una şi aceeaşi sferă, ilustrată de altfel de ele în modalităţi exemplare, Europa este cea care ajunge totuşi printr-un fin şi îndelung proces de filtrare şi reflexie, să se autocunoască şi definească în calitate de cultură, încercuind din aproape în aproape, precizînd şi denumind, în sfîrşit, pentru întîia oară noţiunea ca apanaj *nu* al unei naţii — oricît de mari —, ci al unui întreg continent; mai mult, transformînd-o într-un instrument extensibil de interpretare.

Zestre notabilă, apoi, pentru conservarea, în sînul ei, (în pofida diversităţii părţilor ce o compun) — a unei admirabile continuităţi de *identitate*, nominal asumată şi păstrată, ca nicăieri între celelalte părţi ale lumii: Asia veche ea însăşi n-a fost conştientă de denumirea ei decît prin prisma Greciei, şi aceasta într-un sens partitiv, de care vastităţile continentului ca întreg au fost secole de-a rîndul, neştiutoare . . . Începînd de la cele mai arhaice atestări ale numelui, la Hesiod, şi la «părintele istoriei», Herodot, trecînd prin Thucydide şi Strabon, literele au conservat aici, ca pe un lucru distinct, mărturia acestei egide, îmbrăţişată încă de la obîrşii ca un reper stabil de memorie. Horaţiu, spre o pildă, în *Oda* dedicată Galateei, punea în gura zeilor profeţia după care Europei îi era sortit un viitor fără pereche: «bene ferre magnam disce fortunam; tua sectus orbis nomina ducet». Moschos Syracusanul, înaintea lui, în rafinata sa Idilă, reluată mai tîrziu de Ovidiu, acest îndepărtat, latin strămoş al poeziei noastre, — ei şi alţii încă, aştern fiecare în scris numele tutelar al Europei, îngînat apoi, veac după veac, în pofida mutaţiilor, îngenuncherilor şi prăbuşirilor — de la Isidor, cronicar al bătăliilor lui Carol Martel, la Nithard («tota occidentalis Europa» — scria el, după anul 800, vorbind de imperiul carolingian) —, şi pînă la Dante care, în *De Monarchia* vedea în ea cea mai aleasă dintre părţile lumii: «Europae nobilissima regio» (II, 2). Ceva mai tîrziu, Pius al II-lea Piccolomini, cel care, primul, avea să proclame în forul cărturarilor europeni apartenenţa românilor la marea familie a popoarelor descinse din Roma, vedea, patetic, în Europa ameninţată atunci de primejdia Semilunii, imaginea splendidă de vatră, casă şi cămin al tuturora: «in Europa, id est in patria, in domo propria, in sede nostra percussi, caesique sumus» (în *De Constantinopolitana clade ac bello contra Turcos congregando*). «Europa, faţa frumoasă a lumii» — cum avea s-o numească, baroc, Baltasar Gracián — «gravă în Spania, chipeşă în Englitera, şugubeaţă în Franţa, înţeleaptă în Italia, fragedă în Germania, sclipitoare în Suedia, cuminte în Polonia, molatecă în Grecia, posacă în Moscovia» (*El Criticón*, III, 4). Europa, focar plural de lumini şi de umbre, despre care, mai aproape de noi, Paul Valéry se întreba: «L'Europe deviendra-t-elle *ce qu'elle est en réalité*, c'est a dire un petit cap du continent asiatique? ou bien l'Europe restera-t-elle *ce qu'elle paraît*, c'est à dire la partie la plus précieuse de l'univers terrestre, la perle de la sphère, le cerveau d'un vaste corps?» (*Variétés* I, 24). Europa, în sfîrşit, alcătuită din atîtea contradicţii şi dihotomii, clădită din particularisme, mînată totuşi, neistovit, de apetenţa universalităţii; plămădită din spirit şi fier, dintr-un amalgam deconcertant de extreme, practică şi abstractă, conservatoare şi inovatoare, carnală şi angelică, belicoasă şi pacifică, tradiţională şi revoluţionară — patrie a utopiilor —, «casa, locul şi tărîmul nostru», cum bine o numea Aeneas Sylvius, Europa, desigur, în planul global al culturii, reprezintă o categorie unică prin mobilitate: suma unor dinamisme în continuă expansiune, ispitind obstinat şi eludînd totodată, în multiple maniere, ochiul scrutator al inteligenţei, ea nu conteneşte, într-adevăr, să pună un semn major de întrebare.

«Ce este Europa?» se întreba Paul Hazard în finalul cărţii sale despre *Criza conştiinţei europene*, privind retrospectiv o importantă etapă din evoluţia geniului european. «O gîndire veşnic nesatisfăcută» — răspundea el —, «neîndurătoare cu sine, urmărind fără răgaz două scopuri: fericirea mai întîi; apoi, ceea ce i se pare a fi poate şi mai vital, şi mai scump încă — adevărul. De îndată ce găseşte însă, cumva, satisfacţie pentru această dublă exigenţă, înţelege că nu are în mîini decît provizoriul şi relativul, şi că nici asupra acestora nu poate exercita o stăpînire durabilă; şi iat-o pornind din nou, în acea căutare fără de sfîrşit — gloria şi pedeapsa destinului ei totodată». Tot el, încercînd să surprindă mai exact caracteristicile definitorii ale aceluiaşi spirit, enumera mai întîi nevoia de invenţie, apoi patima descoperirii şi, în sfîrşit, exigenţa critică, însuşiri atît de manifeste, încît — sublinia istoricul literar — «le putem considera trăsăturile dominante ale conştiinţei europene».

Abordînd acelaşi subiect dintr-un unghi mai pragmatic, John Bowle punea în dezbatere problema trăsăturilor distinctive, atacînd tema frontal: «Ce calităţi au contribuit la rolul acesta decisiv jucat de civilizaţia europeană în ştiinţă, politică, dezvoltare economică, în viaţa intelectuală şi artistică a lumii? Aspectul ei cel mai original sare în ochi: e amprenta şi impulsul practic, distingînd această lume de toate celelalte cu începere din secolul al XVI-lea, şi care, odată cu revoluţia industrială, au putut crea, întîia oară, premisele unei civilizaţii mondiale. Această iniţiativă, atît de caracteristic europeană, pare să reflecte, într-adevăr, o trăsătură de familie». Şi, mai departe: «În contrast cu caracterul conservator al tuturor civilizaţiilor anterioare, europenii sînt aceia care, în mod deliberat şi-au propus cu bună ştiinţă să transforme lumea. Avem aici influenţa lor cea mai originală şi mai decisivă, cea care a modificat toate aspectele materiale ale condiţiei umane, îngăduind omenirii într-o măsură tot mai mare, să modeleze pămîntul, ba chiar să evadeze dincolo de graniţele lui» (în *The Unity of European History*, Oxford University Press, 1970).

Punctele de vedere, de bună seamă, s-ar putea multiplica, îngăduind abordări variabile, pe fronturi tot mai diversificate şi mai largi. A polemiza cu unele laturi deschise dezbaterii din asemenea explicaţii ar fi probabil nepotrivit în acest loc. După cum ar fi lipsită de sens, aici, o digresiune critică amănunţită asupra unor

orgolioase hiperbole, cea din imaginea hegeliană, de pildă, după care Europa ar fi « țelul final al istoriei » în milenara ei rotație de la răsărit către apus. Sau din viziunea delimitativă a lui Karl Jaspers, concentrînd la un moment dat caracterul Europei în noțiuni substantivate, ca acelea de Libertate, Istorie sau Știință.

Încercînd să regîndim, dincolo de emfaza poetică a unor astfel de imagini, conceptul de Europa ca experiență creatoare de cultură, am opta, tocmai de aceea, pentru cîteva criterii întemeiate pe un *distinguo* ordonator, în funcție de care discriminările să poată fi mai limpede sezisate. Fără a nutri ambiția originalității (decît, poate, sub raportul rînduirii), atare încercare ar avea drept scop să deosebească acele trăsături care, de-a lungul istoriei, și-au dovedit într-un mod specific apartenența la spiritul acestui continent, de cele care, în grade și modalități diverse, au fost totuși împărtășite și de alte arii de cultură și civilizație. În acest sens, judecata ar trebui pornită de la punctul arhimedic pe care credem că pivotează, istoric și cultural, cele mai grăitoare înfăptuiri ale omului european și de la care, în consecință, se revendică — în termenii unei cauzalități morale, — ceea ce numim astăzi categoria mentală de Europa. Dacă e să accceptăm asemenea premise, ar fi vorba aici, înainte de orice, de trei dinamisme majore: imboldul cunoașterii, sau *appetitus cognitionis*, imboldul translației, sau *appetitus translations*, în sfîrșit imboldul comunicării, sau *appetitus communicationis*.

Appetitus cognitionis

« Ni le rationalisme, ni le progrès » — afirma surprinzător, prin 1946, André Malraux, într-o prelegere ținută la Sorbona — tăgăduind acestor însușiri (cel puțin în parte pe nedrept) — funcția de caracteristici europene. « L'optimisme, la foi dans le progrès sont des valeurs américaines et russes plus qu'européennes » mai spunea el. Referindu-se însă mai departe la foamea cunoașterii, scriitorul sublinia — nu fără dreptate — : « La première valeur européenne, c'est la volonté de conscience. La seconde c'est la volonté de découverte . . . Nous sommes en face d'un monde inconnu; nous l'affrontons avec conscience. Et ceci, nous sommes seuls à la vouloir. Ne nous y méprenons pas; les volontés de conscience et de découverte, comme valeurs fondamentales, appartiennent à l'Europe et à l'Europe seule ». Cumva retoric, iată, într-adevăr, surprinse aici calitățile morale străvechi, cele exprimate încă din zorii Renașterii în cunoscutul îndemn al lui Dante, exhortînd generațiile prin gura lui Odiseu:

Considerate la vostra semenza
Fatti non forte a viver come bruti
Ma per seguir virtute e conoscenza.

(*Infernul*, XXVI, 117—120)

Dar această « voință de cunoaștere » se cuvine din capul locului deosebită de ceea ce întîlnim la alte civilizații descoperioare, să spunem la vechile așezăminte ale Asiei milenare: este semnificativ că marile invenții europene vin într-adevăr curios de tîrziu în urma celor chineze, de pildă. Mărginindu-ne, pe un plan pragmatic, la cîteva dintre ele — fiecare simbolică în felul ei — ar trebui probabil subliniat că asemenea cardinale descoperiri precum busola, ceasornicul, praful de pușcă și desigur, tiparul, nu aparțin Europei, ci, « protocronic », Asiei. Tardiv, în virtutea determinărilor materiale cunoscute, fiecare din acestea a jucat însă un rol uriaș în evoluția conștiinței umane, și toate la un loc vin să demonstreze o anume ireductibilă foame de cunoaștere, specifică tocmai Europei. Aici busola — odată cunoscută — devine

instrumentul navigației în oceanul planetar; aici, ceasornicul — odată aplicat metodic, începînd din secolele XII—XIII, devine un mentor — măsurătorul însuși al vieții — accelerînd și rentabilizînd toate activitățile productive ale omului; aici, praful de pușcă, odată pus în practică — oricît de tragic și nedrept de multe ori — se transformă în spărgătorul fortărețelor și zidurilor de recluziune; aici, tiparul, în sfîrșit, modelatorul principal al culturii vestice — odată prefăcut în *mass-medium*, devine cea mai penetrantă dintre tehnologiile civilizației scrise, sau, cum foarte pregnant îl numea Marshall McLuhan, « an aggressive and militant absorber and transformer of cultures ».

Or, toate aceste mijloace ținînd de sfera germinală a civilizației moderne fuseseră — uneori cu sute de ani înainte — cunoscute altora, fără ca totuși efectele lor în ordinea practicii sociale să fie în nici un fel comparabile cu explozia de cultură materială și spirituală cărora aceleași invenții le-au servit de vector în orbita europeană. Ce factor explică diferența?

Jacques Le Goff era de părere că « în istoria civilizațiilor, ca și în cea a indivizilor, copilăria este factorul hotărîtor. Mult, într-adevăr, dacă nu totul, e pus tocmai atunci în cumpănă ». Importanța covîrșitoare a acestei cauzalități îndepărtate — dar nu mai puțin efective, pentru că de ordin lăuntric —, nu va fi niciodată subliniată îndeajuns. Din leagăn, iată (și vom zăbovi, nu întîmplător, asupra cîtorva repere de vechime) în ceea ce privește voracitatea de cunoaștere a Europei, o trăsătură tipică a fost urmărirea în suită, pînă la ultimele consecințe — practice și intelective — a tuturor descoperirilor începute; aplicarea metodică, obstinată a spiritului dialectic în scrutarea infinitelor ademeniri ale realului. Această neoprire a cugetului. Această insațiabilă angrenare a raționamentului — deductiv și inductiv — în mecanisme de judecată atacînd, progresiv sau pripit, misterele cele mai înalte ale materiei și spiritului, uneltind să dezvelească totul — de la atom și piatra filosofală pînă la divinitate. Nu altfel se explică, în marele arc simbolic legînd antichitatea de vîrsta de mijloc, preluarea lui Platon de către Augustin, a lui Aristotel de către Schola; ca și, în planul poeziei, cutezătoarea ascensiune morală spre Paradis din *Divina Comedie*, expresie admirabilă a unei voințe de cunoaștere năzuind să treacă *dincolo* de vizibilul și tangibilul imediat, pînă în sferele empireului, disecate mental —, înaintea poetului, în distincții și contradistincții raționale, de logicieni și magistri de gîndire, ca Petrus Lombardus sau Aquinatus (pe al cărui edificiu de idei întregul op dantesc se sprijină, de altfel, în articulațiile sale esențiale).

Dar, în această ordine, a datului intelectual (indisolubil legată de spiritul critic) — în neîntrerupta serie care urcă de la Quintilian și Macrobius pînă la Ieronim, Cassiodor, Isidor Sevillanul, Aldhelm, Beda și Alcuin —, culminația emblematică este, desigur, aceea oferită de un cadru instituțional precum cel întruchipat în ideea europeană de Universitate, creație și pepinieră totodată ale unui apetit cognoscitiv căruia dezordinea și răzlețirea cunoștințelor i-au fost și i-au rămas străine: « non sunt multiplicanda entia sine necessitate » — (« nu sînt de multiplicat entitățile fără necesitate ») afirmase, într-un raționament celebru (vestitul său principiu de argumentație « în lamă de brici »), William Ockham, devreme în secolul al XIV-lea. « Universitas scientiarum », așezămînt care — de la Apus la Răsărit — se multiplică pe bătrînul continent, nu fără fundație și necesitate (începînd din anul 1158: Bologna; trecînd prin Oxford: 1168; Padova — 1222, Neapole — 1224, Toulouse — 1230, Salamanca — 1255, Sorbona pariziană — 1257, Coimbra — 1288, Roma — 1303, Praga — 1348, Cracovia — 1364, Viena — 1365, Pécs — 1367, Heidelberg — 1386, Köln — 1388, Louvain — 1426) — această instituție intelectuală, zic, dă pînă în ziua de astăzi, fapt semnificativ, întreaga termi-

nologie a pedagogiei cunoașterii : de la seminar și catedră la facultate, la titlurile de doctor, rector, decan, licențiat . . . « Universitatea » cunoștințelor trecute prin retortele unor asemenea laboratoare, și figurînd în panoplia de cuceriri ale Europei, ar fi, desigur, cu neputință de cuprins într-o enumerare, chiar sumară. Precedentul renascentist al lui Pico della Mirandola, pregătit să diserteze, cîndva, *De omni re scibili*, (în fapt, așa cum o demonstrează Henri de Lubac, doar despre un important număr de teze *In omne genere scientiarum !*) — rămîne firește, mai curînd un ambițios, dar caduc, memento de record abstract.

Din uriașul evantai în continuă și necurmată expansiune, ne-am propune, tocmai de aceea, să spicuim pentru moment două repere doar, a căror pondere esențială pentru cunoaștere trece deseori neobservată (sau sub-înțeleasă). Cel dintîi ar fi descoperirea l u m i i ca teatru planetar, premisa unei înțelegeri a culturii universale ca întreg. Cel de-al doilea, revelația p e r s o a n e i, finalizare splendid penetrantă a acelei « volonté de conscience » despre care vorbea Malraux.

Așa cum sublinia cu multă justețe Edgar Papu (în *Călătoriile Renașterii și noi structuri literare* — 1967) acea dezvăluire treptată, prin succesive explorări, a planetei ca întreg unitar, a contribuit într-o măsură uriașă la « transformarea din adînc a ființei umane, fixînd-o în contextul fără precedent al unui alt cadru cosmic, În primul rînd, aceste descoperiri au forțat atenția ochiului, izbindu-l cu imaginea unor aspecte atît de multiple și de neobișnuite, încît i-au activat funcția cunoscătoare. L-au făcut, prin acest exercițiu, aplicat la solicitarea lumilor depărtate, să se deschidă interesat și asupra unor detalii din familiarul mediu natal, pe lîngă care privirea lui aluneca distrată, deoarece ele nu intrau în raza, redusă, pînă atunci, a dimensiunii sale intensive. Amplificîndu-și și afirmîndu-și întreaga aparatură organică de absorbție a impresiilor, omul devine un inedit polipier de înregistrări, invadat de un imens apetit perceptiv. El descoperă un univers plin de țesături, de articulații, de mișcări, de prefaceri înmiite. Pe baza lor, omul împletește alte tipuri de asociații, vede alte serii de raporturi între lucruri, se orientează după alte coordonate ale reflecției, ceea ce va avea repercusiuni epocale în literatură ». Mai mult încă, « ideea de *lumi noi* sau *lumi uimitoare*, trezită de surprizele explorărilor geografice, sugerează și eventualitatea descoperirii corespunzătoare a continentului uman, explorarea necunoscutului din om pentru a găsi într-însul *o lume* lăuntrică » (pp. 44 și 48).

Această ordine, a lumii lăuntrice din om, avînd ca ax fundamental al său reperul *persoanei*, ni se descoperă drept capătul final al altor laborioase explorări, începute de altfel încă din antichitate, odată cu școala platoniciană, trecînd apoi prin precizarea noțiunii stoice de αὐτάρχεια, cît și, mai ales, prin speculațiile și disputele de mai tîrziu despre Trinitate. Lungul drum al conceptului de persoană, de la ideea inițială de *mască* teatrală (« persona », în latină), pînă la aceea de substanță cu statut de realitate morală și juridică, a avut, se știe, efecte incalculabile pe planul conștiinței . . . Categoria — specific europeană — a persoanei (în care o judecată tradițională vedea lucrul cel mai perfect din întreg universul : « id quod perfectissimum est in tota natura »), a marcat, desigur, cu sigiliul ei, una din cele mai revoluționare cuceriri ale curiozității față de ceea ce mintea este ispirată să cunoască și să precizeze în sfera interioară a umanului. « My mind to me a kingdom is » (« mintea mea pentru mine-i o împărăție »), — tîlcul acestei vechi zicale englezești, foarte populară în Renaștere, oglindește și ea ideea europeană de persoană, a cărei revelație a exercitat o înrîurire de natură specială asupra mentalităților, cu impact durabil nu numai în psihologie și lumea artelor, dar și în dezvoltarea culturii umaniste și a cunoașterii morale în general : grație ei s-a putut dezvolta și fixa, prin limbă, un alt concept fundamental, acela

de « personalitate ». Căci ce este, în ultimă instanță, și în accepție europeană, zestrea morală a națiunilor, decît tocmai suma afirmării cît mai multor personalități creatoare, venind să îmbogățească cu eflorescența, în diversitate, a geniului lor, spectacolul lumii ? Termenul însuși (în sintagme ca « om cu personalitate », « personalitatea distinctă a unui oraș, sau a unei țări ») — necunoscut inițial altor culturi, și care prin uzaj european, a devenit un instrument indispensabil în vocabularul culturii, ar putea fi aici invocat, cu întreaga cuprindere a denotațiilor sale, avîndu-și, toate rădăcinile în aceea de persoană și de răspundere personală. Și care este personalitatea culturală a Europei ? sîntem îndreptățiți să ne întrebăm acum, pornind tocmai de la asemenea precizări noționale și terminologice. Este chiar tema acestor gînduri despre trăsăturile distinctive ale orbitei de civilizație, unde printre altele, s-a născut persoana : nu insul ca atare, nici individul — unități pînă la un punct anonime și seriale ale unui corp amorf — ci acea « indivizibilă substanță a naturii raționale », cum definea regescul ei dominion, încă din secolul al VI-lea, autorul *Mîngîierilor Filosofiei*, Boetius : un univers moral, integrat marei familii umane și Cetății, omul mișcat de dublul său resort interior al intelecției și voinței —, înzestrat cu libertatea opțiunii și demnitatea responsabilității; pîrghia conștient lucrătoare, acționînd autonom asupra sinelui și asupra cosmosului exterior, după îndemnul mirandolian din *De Hominis Dignitate*: « Potrivit voinței tale, în puterea căreia te-am încredințat », dominîndu-se și dominînd, lăsîndu-și aupra lumii pecetea. Sau, în alte precizări succesive, *ego*-ul introspectiv a lui Montaigne; trestia cugetătoare din cunoscutul *topos* pascalian; eul subiectiv și industrios al filosofilor englezi; unitatea irepetabilă din ale cărei miriade solidare dar distincte, se alcătuiește Leviathanul lui Hobbes, și din ale cărui opțiuni, liber asumate, Rousseau vedea născîndu-se Contractul social.

Între aceste două polarizări — persoana umană ca agent liber, și sfera globului pămîntesc ca obiect de supus integral cunoașterii (dezvăluiri de naturi pe cît de diferite, pe atît de complementare una celeilalte), credem că vine să se înscrie în modul cel mai revelator specificitatea domeniului în care — de la cei vechi la Albertus Magnus, de la Ptolemeu la Copernic, de la Leonardo la Bacon, de la Descartes și Leibniz la moderni — s-a exercitat și se exercită, unică prin impactul său universal, nesatisfăcuta voracitate cognitivă a Europei : din lăuntru în afară, între infinitul mare și infinitul mic, în sfere concentrice tot mai extinse, niciodată finale, explorîndu-se și prefăcîndu-se pe sine, explorînd și prefăcînd rosturile pămîntului și, nu mai puțin, universul ideilor. În *Divina Comedie* ca și în *Comedia Umană*, în medievalul *Miracle de Théophile*, ca și în *Faust*-ul goetheean, în *Utopia* ca și în *Pluralitatea lumilor* lui Fontenelle, sau în *Mîndrele lumi noi* ale lui Huxley — *homo europeus* își reflectă critic tocmai acest dublu și insațiabil imbold : al cunoașterii de sine și al cunoașterii pămîntului.

Appetitus translationis

Fie că acceptăm ideea de translație în sensul ei material geografic (marea translație atlantică sau planetară a omului european) fie că am îmbrățișa cu precădere o noțiune culturală și istorică, ca aceea de *translatio studii* (elastica și complexa mișcare de reizvorîre care a făcut posibilă în cîteva rînduri, la momente de cumpănă și răscruce, succesivele « Renașteri » ale științelor și literelor de pe vechiul continent); fie că, dimpotrivă, restrîngînd sfera, am limita unghiul abordării la feluritele « translații » de ordin instrumental, artistic sau tehnic (transpunerea scribală sau tipografică a sensurilor limbii în comoditatea flexibilă — de semn și simbol — a literei alfabetice); sau, în termenii adînci ai unui metabolism mai

©Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

larg de cultură, traducerile ca artă în sens propriu —, ceea ce rămîne revelator este extraordinarul dinamism al spiritului european în act, mobilitatea, supleţea şi eficacitatea mecanicilor sale de transfer, mutaţie şi revoluţie, pe arii progresive tot mai largi de cuprindere. Simbolul material al fenomenului ar putea fi, la fel de bine, arhaica navă a lui Jason, caravela, sau aripile mitologice ale lui Icar. Egida ei spirituală în cîmpul literaturii nu poate fi însă alta decît tema Călătoriei — de la *Odiseea* homerică şi periplul argonauţilor, la cavalereasca, neostoita căutare a sfîntului Graal; de la peregrinările pedestre ale romanelor picareşti la nobilele cărări pe care calcă Don Quijote, eroul lui Cervantes; de la epopeicul poetic, înflorat şi baroc al unor Tasso sau Camões, la proza nudă, acidă, de călătorie abstractă, a lui Swift; şi, de la toate acestea, la acea *summa* a multor translaţii de litere şi artă, monumentalul *Ulysses* al lui James Joyce.

Spre deosebire, într-adevăr, de alte vechi tipuri de civilizaţie care, aşa cum observa George Steiner, au dăinuit, dintr-un instinct foarte propriu, alegîndu-şi ca formă de existenţă culturală « staza sau o circularitate mitologică » (*In Bluebeard's Castle*, 104), modelul european se remarcă prin forme radiale, urmărind traiectorii progresive, inexorabil polarizate înainte, magnetizate parcă, în accelerație crescîndă, de sortilegiul, niciodată epuizat, al noului. Acest « impuls al traiectoriei » se dovedeşte în ultimă instanţă un corolar dinamic de prim ordin, conatural « apetitului cogniţiei », ale cărui trăsături s-au sugerat mai sus. Dar ceea ce caracterizează « demersul călător » al spiritului european (şi atingem aici o importantă trăsătură distinctivă), este ordonarea sa în jurul unui sentiment al stabilităţii fundaţiilor, acel simţ tipic al « nostos- »-ului, termen prin care desemnăm limanul revenirii perpetue la obîrşii şi vatră (cuvîntul *nostalgie* provine şi el, din această veche tulpină elină). Este vorba de reversiunea oricărei traiectorii — oricît de îndrăzneaţă — prin raportarea ei ultimă şi constructivă la locul de pornire.

În planul material-spaţial al translaţiilor, toate ieşirile omului european împînzind astăzi cu reţeaua lor vasta geografie a planetei s-au caracterizat, într-adevăr (spre deosebire, să zicem, de marile migraţii barbare, de cele mai multe ori extinse pînă la spulberare), printr-un perseverent simţ al legăturii cu temeliile de acasă. Într-o ordine paralelă, acelaşi instinct al rădăcinilor explică, printre altele, de ce cultura europeană — dincolo de coordonatele ei sincronice, a resimţit mereu, fără cezură, timpul trecut ca o modalitate a prezentului, trăire hrănită din reperele, diacronic împărtăşite, ale unui tezaur vechi şi pururi reîmprospătat, de frumuseţi intelectuale şi artistice. O subtilă alchimie a sevelor în stare de circulaţie perpetuă, leagă într-adevăr trecutul de prezentul Europei printr-o obstinată trăsătură de unire. Analizînd acest aspect particular al izvoarelor Europei, cu referire mai specială la sfera unde nobile ofrande de comori navighează de la o literatură la alta şi de la un veac la altul, E. R. Curtius scria: « Pentru literatură, orice trecut este sau poate deveni prezent. Homer poate fi actualizat printr-o traducere nouă, şi Homer-ul lui Rudolf Alexander Schröder este altul decît al lui Voss. Eu pot oricînd să-i evoc pe Homer şi Platon pentru că îi ,,posed", şi îi posed integral . . . ,,Prezentul atemporal" propriu literaturii prin excelenţă, arată că literatura trecutului poate oricînd să participe la literatura prezentului respectiv. Astfel Homer trăieşte în Virgiliu, Virgiliu în Dante, Plutarh şi Seneca în Shakespeare, Shakespeare în *Götz von Berlichingen* a lui Goethe, Euripide în *Ifigenia* lui Racine şi în cea a lui Goethe. Sau, în vremea noastră, *1001 de nopţi* şi Calderón în Hofmannsthal; *Odiseea* în Joyce; Eshil, Petronius, Dante, Tristan Corbière şi misticii spanioli în T.S. Eliot . . . Există, în sfîrşit, o abundenţă de personaje plăsmuite cîndva de poezie şi care pot fi reîntrupate la

nesfîrşit: Ahile, Oedip, Semiramida, Faust, Don Juan » (în *Literatura europeană şi evul mediu latin*, 23, şi 24).

Ar fi desigur tentantă aici o digresiune mai amplă asupra conştiinţei continuităţii şi înrudirii literelor din Europa, căci, aşa cum subliniа autorul, dintr-un anumit punct de vedere, « literatura Europei constituie o unitate de sens ». Legat de acesta, ceea ce reţine în primul rînd atenţia e însă un aspect particular, de importanţă totuşi majoră pentru o mai exactă înţelegere a resorturilor interioare pe care, cauzal şi instrumental, o atare coeziune se sprijină. « Unitatea de sens » a literaturilor Europei presupune într-adevăr atît diversitate cît şi o subtilă lungime comună de unde. Aceasta singură este de natură să dea pluralităţii orchestrarea delectabilă a unui întreg organic. Or, dacă acest concert al diversităţii europene s-a putut manifesta, încă din antichitate, ca un autentic bun comun, hrănitor al mai multor spirite, lucrul se datorează printre altele, acelui mecanism particular de translaţie amintit şi mai sus, asupra căruia merită să poposim anume, deoarece în el găsim sintetizată, în cîteva trăsături pregnante, un mod specific de a fi al literaturii: traducerile — căci despre ele este vorba — şi care, aici pe continentul Europei, s-au bucurat, încă din vechime, de statutul exemplar al unui vehicul privilegiat de cultură. Nu am vrea desigur să sugerăm că alte arii de civilizaţie n-ar fi cunoscut, pe căi proprii sau în circuite închise, preocuparea pentru tălmăciri, îndeobşte legată de iscusinţele diplomaţiei sau ale gîndirii morale; chiar şi dincolo de acestea, ar fi nedrept să trecem cu vederea că influxuri benefice au circulat sub formă de versiuni interpretative între ţări de venerabilă tradiţie ale extremului orient, de la China spre Japonia bunăoară. Totuşi, ceea ce am dori să punem aici în evidenţă este caracterul cu totul deosebit, progresiv şi metodic, atotcuprinzător, şi pînă la urmă universalizant al efortului european de traducere, ca şi puternica lui legătură cu arta literară, ceea ce îndeptăţeşte constatarea că, în planul aparte al culturii scrise, translaţia capodoperelor — întîi în perimetrul interior al Europei, apoi (pornind, mai ales, de la ideea Scripturii sacre ca mesaj universal), în vastul cîmp al globului — reprezintă o trăsătură distinctă, cu impact fără pereche în lumea spiritului, atît prin calitatea cît şi prin ponderea consecinţelor ei de lungă perspectivă. Conceptul goethean de *Weltliteratur*, apărut tardiv — aici în Europa —, ca rod al unei lungi şi vaste adunări de transferuri încrucişate pe teatrul, iniţial îngust, al literelor europene, nu ar fi fost, desigur, posibil, în afara acestei dinamici particulare, inteţind difuziunea, adîncind înţelegerea şi definind ca atare, pînă la urmă, într-o lumină nouă, rostul însuşi al literaturii. În această ordine, a iradiaţiei fecunde, noţiunea însăşi de literatură universală ar fi fost de negîndit fără îndepărtatul Homer transpus de Livius Andronicus în latină; fără cel a lui Valla şi Pierro Candido Decembrio, reînsufleţind *Iliada* în Renaştere; fără versiunile homerice de mai apoi ale Doamnei Dacier, ale unor Cowper, Pope, Voss, Chapman şi Newman. Fără *Vulgata* lui Ieronim, Biblia lui Luther sau Noul Testament erasmian. Fără Boetius în succesive tălmăciri, ca cea făcută de regele Alfred, sau de Chaucer; fără Chaucer însuşi traducînd din Boccaccio şi Guillaume de Lorris. Fără Bessarion transpunînd, după căderea Bizanţului, antichităţile greceşti în latină. Fără Plutarhul lui Amyot, Strabonul lui Guarino, fără Montaigne tradus de Florio; fără Cervantes tălmăcit de Shelton; fără Rabelais în versiunea lui Urquhart: fără Shakespeare pe rînd germanizat de Wieland, Schlegel şi Tieck.

Este curios de constatat cum această neîntreruptă mişcare de translaţie a literaturilor, croind brazde în lumea spiritului şi aruncînd punţi de-a curmezişul Europei, a fost uneori trecută cu vederea în calitatea ei continuu fecundatoare deşi rolul ei în edificarea conştiinţei culturale a continentului, departe de a fi

neglijabil, s-a dovedit de o însemnătate capitală. Importanța acestui factor s-ar putea, credem, condensa în trei propoziții: traducerile europene au condus cele dintîi — direct și indirect — la înțelegerea practică a ideii de *specific național*, întărind, prin punere în context, și cimentînd, prin punere în valoare, identitatea culturală a limbilor și popoarelor: Kierkegaard, Poe, Ibsen, Dostoievski și Tolstoi, Omar Khayyam, Faulkner, Tagore, sau Mircea Eliade sînt, în acest sens, doar cîteva pilde. De la Cicero, cu al său *De optimo genere oratorum*, de la Ieronim cu *De optimo genere interpretandi*, trecînd prin Huet, Du Bellay, Chapman, Amyot, Dryden și pînă la Schleiermacher, Von Humboldt, Goethe, Matthew Arnold, Ezra Pound, Valery Larbaud, Walter Benjamin și Ortega y Gasset, tradiția europeană de critică a tălmăcirilor a condus, în al doilea rînd, la o tot mai nuanțată *înțelegere a diversității ca bogăție a spiritului*. În sfîrșit, și legat de toate acestea, trans-substanțierea marilor valori întruchipate în arta cuvîntului la diferitele popoare, a încetățenit sentimentul de respect și de mai dreaptă *prețuire a pluralității vocilor de cultură*: Europa a fost cea dintîi care a știut vedea în aceasta una dintre valorile fundamentale ale civilizației ca tezaur de lumină comunicabilă. Și dacă, așa cum observa un filosof, « Europa s-a făcut vinovată de multe păcate capitale, europenii rămîn totuși aceia care au înțeles cel mai bine, cei care au arătat strădania cea mai mare de a-l înțelege mai bine pe ceilalți » (K. Jaspers). În cele mai diverse sensuri, întreținînd secole de-a rîndul viața și circulația capodoperelor, trecînd cu pasiune literatura prin filtre poliglote, apetitul european al translației validează distinct și simbolic această trăsătură de familie.

Appetitus communicationis

Convergența impulsului de cunoaștere cu acela de transfer nu ar putea fi alta decît aceea concretizată plenar în categoria comunicării. A puncta succint caracteristicile acesteia în cultură impune, prin natura lucrurilor un efort suplimentar de generalizare, compensat fără îndoială de scurtarea cărărilor de acces spre punctele nodale ale argumentului, luminate acum de exemplificări îndestulătoare. Nu fără temei, capacitatea unei comunități istorice de a întreține o gamă de contacte intelectuale cît mai substanțiale, diversificate și durabile în sfera prezentului, și — nu mai puțin —, de a-și menține organic legăturile cu trecutul, a fost considerată drept unul dintre indicatorii cei mai revelatori ai unei sinteze de civilizație. Potrivit unui atare punct de vedere, Cultura nu este *doar* Creație: modul ei de existență este Comunicarea, iar nivelul oricărui eșalon de cultură este dat de valoarea, conținutul și puterea fecundatoare a emițătorilor săi majori de mesaje. (Mecanismul integrator al traducerilor, amintit și mai sus, își vede, de altfel, luminată din plin utilitatea ca factor de civilizație, tocmai prin prisma acestei noțiuni, în al cărei fascicol de trăsături distinctive își găsește pertinent explicația o componentă majoră a spiritului uman). A pune problema liniilor definitorii prin care cultura vechiului continent se deosebește de alte arii, în termenii teoretici ai comunicației, iată un subiect care aduce însă obligatoriu în discuție distincția între factorul prim și factorul secund al oricărui proces de difuziune și împărtășire. Referindu-se la acest aspect, într-un recent colocviu internațional consacrat temei « Europa și identitatea culturală », Guillermo Diaz-Plaja făcea următoarea observație: « Cînd examinăm harta geografică a Europei spre a identifica noțiunile determinante de identități culturale, raportate a literaturile care-și au izvorul în străvechiul nostru leagăn de cultură, ne dăm seama că unele din aceste expresii își demonstrează realitatea lor spirituală cu mai multă vitalitate decît altele. Ca și cînd ar putea fi denumite

europene *per se*. E ceea ce se produce în genere în centre determinate ca « teritorii de cultură ».

Este, desigur, un truism în afirmația că nu există generații spontanee în cultură și că istoria civilizației, în dialectica progresului său necontenit, cunoaște vetre primordiale de crescută luminozitate, înconjurate, cel puțin un timp, de arii de clar-obscur; și că, în Europa, ca pretutindeni în restul lumii, cultura s-a răspîndit și s-a dezvoltat tocmai avînd ca puncte inițiale de sprijin asemenea focare active de iradiație: Roma și Elada veche au reprezentat, neîndoielnic, asemenea centre fecunde; ca și Bizanțul imperial, nordul Italiei și Florența renascentistă, perimetrul Provensei și cel gravitînd în jurul ținutului Île de France, Irlanda monastică și « Old Merry England », Castilia spaniolă, sau, pentru noi românii, Transilvania Școalei de la Blaj, mica Romă. Exemplele ar putea fi multiplicate, dar sporul detaliului de conotație geografică nu ar muta cu mult ponderea argumentului, al cărui miez e cel exprimat în mod plastic de Antonio José de Saraiva *(Para o Historia da Cultura em Portugal*, I, 45): « A aprinde în inima vieții colective scînteia de lumină a *logos*-ului » — la aceasta, în fond, se reduce toată istoria dezvoltării progresive a culturii. Mecanica acestei opere difuzive — « Bonum est diffusivum sui », spuneau cei vechi[1] —, prezintă, desigur, asemănări simbolice cu imaginea umilă a focului întreținut în vatră, tocmai pentru ca cele mai îndepărtate unghere ale căminului să se poată bucura de căldură; sub toate acoperișurile lumii, spațiul dintre ziduri este cel ce îmbrățișează binefacerile flăcării aprinse în cuptor; focul, singur, le dispensează: Vesta, pentru Roma, împărtășea Cetății darul sacru al lui Prometeu. Iar Cetatea Mamă, Roma însăși, rămîne nu întîmplător, pentru întreaga istorie a Europei, arhetipul ideal al puterii iradiante de civilizație: « Ești european numai atunci cînd ai devenit civis romanus » — afirma un istoric al culturii la care ne-am mai referit, Ernst Robert Curtius. Acest instinct al focarului necesar se vădește, de pildă, patetic și grăitor, în preluarea însemnelor Romei de către Bizanț, odată cu prăbușirea instituțională a Romei vechi. « Roma Nouă », sau a « Doua Romă », cum îi plăcea Constantinopolei să se proclame, este în fapt, modelul transpus în Orient al metropolei de cultură κατ᾽ἐξοχήν, reimplantată, ca o semeață strajă, la fruntariile Asiei și Europei, pe Bosfor, și păstorindu-și, de acolo, popoarele, spre a le face, la rîndul lor, unanim rezonante prin carte și spirit. Întreaga artă bizantină exprimă, de altfel, prin majestatea ei, năzuința acestei perfecțiuni, al cărei simbol ineradicabil — șiroind de aur și culoare, arcuit din boltă în boltă către Absolut — rămîne edificiul unic al bazilicii-mame, « Hagia Sophia », fascinația și obsesia multor nații. Accesul inițial al marilor ramuri slave la cultura modernă a Europei, s-a făcut — cu puține excepții —, pornind tocmai de sub egida unei asemenea grandioase iradieri tutelare, plăsmuitoare de cultură pe o vastă arie. Și aceeași voință obstinată de continuitate specific europeană, același simț al datoriei față de făclia preluată din rugurile vechei vetre, explică prestigiul ideei de Roma și mai departe: de la « Renovarea » apuseană a imperiului roman de la anul 800, sub sceptrul lui Carolus Magnus, la asumarea titlului de a « Treia Romă » de către Moscova lui Ivan al III-lea (1472), la puțin timp după căderea Țarigradului sub secera Semilunii. Izbitoare desigur, în aceeași privință, și noțiunea de Caesar, întruchipînd, nominal și volitiv, una și aceeași iradiație, adunată în mănunchi, de pe fruntea pururi purtătoare de cunună a Romei: ideea de « Kaiser » ca și cea de « Țar », acoperă într-adevăr, de la Atlantic la Ural, aceeași obsesie centrală — ope-

[1] « Bunul este difusiv prin propria sa natură».

rantă, prin instituții, simboluri și persoane — la scara întregului continent, de-a curmezișul multor secole.

Polarizările diferențiate ale culturii europene stau, dintr-o atare perspectivă, sub semnul caracteristic al acestor « Rome », focare fecundînd și germinînd propriile lor teritorii de cultură, de la care se revendică, într-un joc dialectic tipic european, atît Apusul cît și Răsăritul continentului, cu zestrea lor specifică și inconfundabilă de civilizație comunicată generațiilor. Nu ne vom opri aici asupra locului unic și atît de distinct al României — sau al sintezei române ca « *Romania* », adică tocmai ca « teritoriu de cultură » — în acest cadru de interferențe. Vom adăuga numai că echivalarea ideei de Roma cu aceea de Europa — pentru turci, așa cum explică Dimitrie Cantemir într-o notă la *Incrementa ac Decrementa Aulae Othomanicae* — « Europa este Rûm » [1] —, iluminează plastic și neechivoc aceeași structură de cultură, inteligibilă prin prisma tipului tradițional de adresare radială « Urbi et Orbi », exprimînd raportul unui dialog între părți: între receptor și focare și între orbite și centre. Modelul ține, evident, de esența însăși a comunicării, reverberîndu-se din treaptă în treaptă în interiorul tuturor sferelor activ corelate din punctul de vedere al informației: de la cap sau de la inimă, la trunchi și la membre, de la metropole la provincii, sau — la nivelul persoanei — de la personalități la publicul mare (de la Shakespeare, să spunem, la spectatorii teatrului său); de la zămislitorul operei, la contemplatorul ei (de la Brâncuși, să spunem, la privitorul *Păsării în văzduh*); de la romancier, la cititor (de la Tolstoi, bunăoară, la milioanele de împătimiți ai lecturii). *Ars gratia artis*: dinamica spiritului — printr-o imponderabilă grație — este refluentă; este ceea ce teoria comunicării numește astăzi *feed-back*. O hrană înțelept împărtășită devine, într-adevăr, sămînța altor creșteri. Cel care primește devine, la rîndul său, dispensator. O iradiație fecundă provoacă, pretutindeni în jur, izvoare noi de lumină. Raza răspunde razei, ducînd răsfrîngerile chiar înapoi spre punctele focale; sau, mai departe încă, spre noi orbite virginale. Marile personalități, ca și marile focare crează — din propriul lor public inițial — constelații independente de noi personalități și mereu alte focare, dospind, inepuizabil, har și căldură. Tot astfel și cu spiritul Europei, proiectîndu-se diferențiat, în articulații naționale și regionale, de la apus la răsărit, asupra propriului său chip, prin toate părțile sale alcătuitoare; și reflectîndu-se — amplificat — asupra lumii, tocmai printr-o asemenea morfologie de nivele plurale, efectul celei mai nobile dintre diviziunile creației, înțeleasă — prin ecourile ei — ca fenomen reversibil.

Pornind de la perspectiva oferită de un asemenea test distinctiv, ar fi de subliniat că mentalitatea europeană, spre deosebire de aceea a altor arii, a știut cristaliza — prin refluență — unul dintre cele mai puternice și fecunde raporturi cunoscute de istorie între noțiunea de cultură și aceea de public. Mai mult, s-ar putea chiar afirma că apetitul de comunicare al omului european — în pofida

---

[1] În versiunea engleză (prima dată tiparului, în 1734), vol. I, 1, n. 8, pag. 4

tuturor imperfecțiunilor inerente nexului social (de atîtea ori tiranic în gelozia cu care a căutat să păzească privilegiul minorităților) — a plămădit totuși, aici, în Europa, ideea însăși de « reacție publică » în accepția astăzi curentă. Expresia acestei importante cuceriri, nu fără legătură cu alte trăsături enunțate mai sus, ar fi credem patru sinteze specifice, în cadrul cărora comunicarea pe de o parte, și conceptul social de audiență pe de altă parte, au dobîndit statutul unor focare cu majoră putere de transmisie. Prima formă la care ne gîndim ține de principatul spiritual al Thaliei și Melpomenei, muzele artelor reprezentării: este vorba de prodigioasa putere seminală a tradiției europene de teatru, creatoarea unui public mai larg și mai divers decît acela al oricăror alte manifestări surori, înjghebate — de cele mai multe ori la nivel fie folcloric, fie aristocratic — prin alte părți ale lumii. În acest sens, valența universală a lui Shakespeare, a clasicilor spanioli, a lui Racine, Corneille sau Molière, a creat inițial și produce în continuare, pe scena materială a culturii, însăși categoria modernă de Teatru.

În principatul muzei sunetelor, aceeași voluptate europeană a comunicării e cea care a provocat, prin efectul unor inefabile retorte, nașterea Simfoniei și a Operei, generînd în ecou instituția Sălii, și acel public, specific de neimaginat mai înainte pe vreun alt continent. Tunetul, unu și multiplu, al orgii, Vivaldi, Bach, Händel, Mozart sau Beethoven, și, mai aproape de noi, Ceaikovski, Bartók sau George Enescu, sînt tot atîtea embleme de noblețe pentru acest fenomen de răsunet și comunicare, extins astăzi, și el, pînă la marginile pămîntului.

În al treilea rînd, în artele hărăzite să desfete ochiul, comunicarea personală a europeanului cu capodoperele picturii și sculpturii a născut, prin deschideri treptate de uși, ideea finalmente democratică de Muzeu. Deși incriminate, uneori, ca forme ale scoaterii artei din fluxul direct al vieții, așezăminte ca Vaticanul, Luvrul, British Museum sau Ermitajul, rămîn sipete publice de comori, manifestări ale aceleiași noțiuni europene de iradiație spre for.

În sfîrșit, în ordinea culturii scrise, nici un element de comunicație culturală nu s-a dovedit mai puternic și mai specific european, prin uzaj, densitate a substanței și priză concretă, decît tiparul sau bunul cărții tipărite. Fenomenul a făcut obiectul unei analize pline de brio într-o lucrare care s-a impus la vremea ei atenției prin caracterul ei pe cît de șocant pe atît de provocator la gîndire, *The Gutenberg Galaxy: the Making of Typographic Man*, de canadianul Marshall McLuhan. N-ar avea sens să revenim aici în amănunt asupra unor lucruri îndeobște cunoscute. Desigur, nu presa tipografică în sens propriu și concret a făcut cultura modernă a Europei (căci una și aceeași unealtă, prezentă ca invenție tehnică în alte părți îndepărtate ale globului, s-a putut dovedi statică, iar nu revoluționară, prin consecințe), ci aviditatea de comunicare a omului european, servindu-se de teascul lui Gutenberg pentru a pune — și prin el — în mișcare sferele mari ale civilizației. De la formele scribale de cultură ale vechilor comunități închise, bunurile intelectuale, încăpute astfel în mrejele altui tip de comunicare, ajung să pulseze, prin rezonanță sporită, pînă la proporții ecumenice, cucerind, mai cu seamă după generalizarea mutației electronice a mijloacelor de comunicare în masă, toate spațiile

spiritului. Fenomenul retrograd de « secessio plebis » (comentat printre alţii şi de Toynbee) specific societăţilor înapoiate, în care minorităţile domină instituţional, dar nu pot antrena mulţimile dincolo de nivelul folcloric, face loc, în pofida tuturor frînelor, unei mişcări de revoluţie antrenînd, odată cu creşterea produselor culturii, posibilităţi tot mai largi de comunicare cu roadele acestora. Această universalizare, dezvoltată treptat, pornind de la cîteva impulsuri esenţiale, cum ar fi acela de a comunica mai mult cu semenii, ar fi fost, desigur, de neconceput fără iniţiativele succesive ale unor pleiade de spirite făuritoare, cele care au şi plămădit, din substanţa personală a geniului lor, materia însăşi sortită a fi împărtăşită celorlalţi — capodoperele dăinuitoare — în teatru, muzică, pictură şi poezie, activităţi umane generatoare de răsunet şi care, toate, îşi revendică şi îşi crează în Europa *publicul* şi (din acest public) criticii pe măsură. Această fină, îndelungată alchimie de pregătire a performanţelor înalte ale frumosului pentru un număr cît mai mare de destinatari, nu poate fi desigur separată de o cauzalitate socială specifică, avînd profunde rădăcini în economie, cele atît de bine puse în lumină de gîndirea marxistă. Dincolo totuşi de componentele sociologice şi de etiologia materială a culturii, pe planul manifestărilor directe ale acesteia, şi, mai exact, în această ordine morală a comunicării, asemenea înfăptuiri nu încetează de a reprezenta unul din fenomenele cele mai tipic modelatoare, născute de apetitul european pentru contacte.

Comunicarea este eficientă atunci cînd, în replică, naşte ecoul. Reverberările Europei au provocat într-adevăr la dialog, punînd fundaţiile unui schimb înteţit de valori, la scara cea mai amplă cu putinţă. Locul exact al bunurilor spirituale europene astfel puse în confruntare şi contrast cu valorile mari ale lumii este desigur, mai greu de evaluat în termeni finali. Explicaţia dificultăţii stă probabil în noutatea raportului dintre cei doi termeni în confluenţă pe arena unde se cîntăresc, acum, recoltele istoriei. Pînă nu demult, într-adevăr, printr-o curioasă extensie a noţiunii, s-ar fi putut afirma, prin metaforă, că Europa — situîndu-se pe sine în centru — a devenit cumva, indexul şi spectacolul mare al lumii. Atare provocatoare situare scoate însă în relief, poate cel mai bine, şi unele semne de interogaţie: desfăşurarea planetară a cupidităţii de cunoaştere, translaţie şi comunicare caracteristice omului european să se fi făcut fără *hybris*? Se ştie, această noţiune morală, cristalizată în tragedia greacă, ea însăşi parte din străvechiul fond de cultură al Europei, denotă excesul culpabil. Într-o penetrantă analiză intitulată *Şase maladii ale spiritului contemporan*, filosoful român Constantin Noica punea foarte bine în lumină cîteva din aceste cusururi. Personaje europene ca Don Juan, Faust, Don Quijote sau César Birotteau ilustrează, în demonstraţia gînditorului, tocmai această latură a moralităţii, pe care, în registre mari sumbre, George Steiner o comenta ca simptomatică pentru o criză de conştiinţă *(In Bluebeard's Castle)*. Oricum ar sta lucrurile în alte privinţe, însăşi relaţia spectacol-public scoate în evidenţă, paradoxal, o anume indigenţă a Europei. Aşa cum observa încă mai demult un critic (J. Starobinski), înaintea lumii, Europa reprezintă în fond o restricţie: « Depuis longtemps il fut possible de mesurer toute civilisation à l'échelle de l'Europe » — spunea el. « Aujourd'hui il nous faut mesurer l'Europe à l'échelle de la civilisation, et d'autre chose. L'Europe, devant le monde, est une restriction. Et l'esprit dans sa manifestation européenne spécifique est une restriction aussi, par rapport à l'esprit en extension universelle. Mais s'il est vrai que l'Europe en elle-même n'est pas son propre achèvement, s'il est vrai que l'Europe réclame le monde, le monde en revanche réclame l'Europe » (*La Nef*, 11, 1946).

Astăzi, categoria mentală de Europa pare într-adevăr să nu-şi mai ajungă sieşi (mărturie, printre altele, explorarea cupidă, insaţiabilă, a tuturor exotismelor). Sensul Europei este proiectiv şi reclamă neobosit acel « altceva », lumea întreagă ca termen al unei înţelegeri mai adînci, chiar pentru propria sa personalitate. Acel « creier al marelui corp », « perla cea mai scumpă a sferei », cum o numea Paul Valéry a devenit, în această privinţă, nu numai spectacolul lumii, ci şi, în faţa acelui public, obiectul unei judecăţi critice de validare. Sub reflectoarele uriaşei rampe, scăderi şi vrednicii apar, iată, în altă lumină, îmbrăţişate de privirea adînc implicată a întregului univers. Membru al unei ecuaţii de cultură de la care nimic n-o mai poate astăzi sustrage, Europa joacă, pe de altă parte, rolul unei unităţi de măsură pe care singură a oferit-o universului, odată cu propria sa idee despre timp, socotit acum pe un singur calendar istoric. Toate celelalte continente au ajuns, în sfîrşit, să se folosească astăzi — în grade şi modalităţi diverse — de categoriile culturale ale Europei, spre a-şi spune acum propriul lor cuvînt în marele concert al civilizaţiei. În acest sens, între spectator şi actor rolurile — odată spulberată izolarea — se inversează. Orbita se reverberează către centru. Ecourile pornesc din toate părţile şi se încrucişează. Aceleaşi instituţii servesc, într-adevăr, de la o vreme, spiritualităţi diverse în tipare similare. De la America — creaţia şi cutia de rezonanţă superlativă a Europei —, şi pînă la străvechile promontorii de civilizaţie ale Asiei extrem orientale, aceleaşi *media* ale comunicaţiei — teatrul de pildă, sala de concerte, muzeul, tiparul, împreună cu extensiile lor electronice —, crează, prin concursul lor, condiţiile unor replici şi comparaţii relevante, la scara globală. Or, în această conjuncţie — dintre pluralitatea lumilor, acum transformate, şi Europa, ferment iniţial al unui anume tip de cultură — ceea ce sare în ochi este o paradoxală contrariere a apetenţelor de după sfărîmarea însingurărilor: Europa are, într-adevăr, nevoie de restul lumii; pluralitatea lumilor are într-adevăr — deşi într-un alt sens —, nevoie de Europa. Atracţiile şi respingerile reciproce din inima acestui proces sincronic de comunicare, — în care public şi spectator ajung să se confunde — sînt greu de explicat în alţi termeni decît în cei ai unei provizorii aporii. Noi criterii şi unghiuri proaspete de judecată par să fie necesare pentru evaluarea relaţiei. A compara mecanic Europa cu oricare din alternativele ei, la scara de valori a civilizaţiei tradiţionale, nu mai este, desigur, suficient în lumina acestor orizonturi concomitente. Restaurarea acelui concept care frămînta pe Hofmannsthal, citat în deschiderea acestor note, depinde, indubitabil, de o raportare proaspătă a spiritului la vastitatea sferei pămînteşti şi umane pe care Europa cea dintîi a explorat-o şi fecundat-o pînă la capăt, legînd astfel — dincolo de orice *hybris* —, într-un nex

ireversibil, destinul Terrei de toate impulsurile sale fundamentale, reductibile, în ultimă instanță, în registrele culturii, la unul singur: acela de semafor al jocului dialectic dintre părți și întreg. Pe marele teatru, devenit, prin prodigioase translații un « sat planetar », o tentaculară rețea de comunicații favorizează acum apropierea și cunoașterea — prin civilizație —, ca niciodată în erele trecute ale istoriei. Despre o recîntărire a acelui aur al umanității — talantul artelor crescute din inima vechilor culturi — va fi fără îndoială vorba, pornind tocmai de la asemenea premise. Căci dacă e adevărat că artele împiedică uitarea și că istoria nu-și aduce aminte decît de cei care au chivernisit comori ale gîndirii și frumosului în întruchipări nepieritoare, memoria de cultură a popoarelor nu este altceva decît o tăgăduire a stingerii și morții omului însuși.

Europa, sora noastră, simbol al căutării lui Cadmus, ni s-ar putea dezvălui, acum abia, ca termenul așteptat al marei aventuri prin care darul literelor și culturii, împărtășite prin atîtea avataruri lumii, să devină — fratern, pentru toți —, chezășia scoaterii din lut a spiritului. Căci, așa cum ne prevenea, încă din zorii epocii Luminilor, un mare european, poetul John Donne, în cuvinte care nu se ofilesc, devenite — nu întîmplător, în secolul nostru — epigraf de roman:

> « Nici un om pe lume nu-i o *Insulă* stingheră: fiecare om este o parte din *Continent*, o fărîmă din *Întreg;* dacă valul mării zmulge pămîntului un bulgăre, știrbită e *Europa;* la fel ar fi știrbită orice limbă de uscat, ogorul tău sau al unor prieteni: moartea oricărui om mă vatămă și mă știrbește, căci sînt trup din trupul *Omenirii*. Nu întreba așadar niciodată PENTRU CINE BAT CLOPOTELE: bat pentru tine ».

VALENTIN DUMITRESCU

POVESTEA UNEI RĂPIRI

Glosse în jurul lui Prometheu

Istoria era, pentru grec, legenda unei pasiuni. Anticul pășește dincolo de granițe și convenții cu ușurința lipsită de griji a copilului, conștient că nu se poate pierde atîta timp cît în urmă veghează focul divin al căminului, personificat într-o epocă tardivă ca Hestia, protectoare a spațiului domestic. Avînd unde să se întoarcă, o ordine, o durată, omul vechi explorează lumea cu o deplină tihnă. Gîfîitul lui este pentru noi imperceptibil. Dar o asemenea patriarhală siguranță presimte parcă, prin propria-i obstinație, zguduirile de mai tîrziu. Miturile consemnează nu numai o stare de grație dar și un destin. Între *odată* și *acum*, ele așează punți pentru totdeauna. Iar ceea ce se arăta întemnițat în perfecțiune reintră în timp, « participă » la relativitatea și mișcarea specifică vieții. Fiindcă iată, pentru muritori, focul însuși, acest element, pur și incoruptibil, are la rîndu-i istorie. Anume una care se extinde peste secole depășind cu mult fruntariile Greciei și care, prin intermediul scenariului prometheic, prefațează și nutrește conștiința europeană.

O răpire stă în centrul acestui mit al civilizației, o ieșire din cursul « natural » al faptelor, virila asumare a riscului. Nimic nu mai este și nu mai poate fi de la sine înțeles. Misterul generării, caracteristic, după Fustel de Coulanges, societății tradiționale, va fi substituit prin misterul creației. Căci « vîrsta de aur » a fost pusă în joc prin acest gest decisiv și odată cu ea stricta însușire în descendența generatorului, a strămoșului care încetează astfel să mai justifice întîmplări aparținînd unor alte timpuri și altor priviri.

Cît de adîncă era însă vechea credință stă mărturie o anecdotă de circulație în lumea Eladei. Se povestește că Lacedemonienii, aflați în luptă cu Mesenienii, își atașau de braț tăblițe cu însemne proprii pentru ca după moarte să poată fi recunoscuți și așezați în groapa părintească alături de strămoș. Rătăcirea nu era admisă nici prin accident. Firesc, timpul se retrăgea înspre origini, așa cum focul nestins al căminului veghea la imperturbabila înfăptuire a ordinii.

Nu doar o simplă amintire am moștenit de la greci, deși amintirea, atunci cînd e trăită, se dovedește a fi considerabilă. Ceea ce am pierdut, însă, abia dacă putem bănui.

De aici iluziile, al căror aer extrem de rarefiat ne interzice accesul la cunoaştere. Iluziile sau uscăciunea pretenţiilor scientizante. Dar Grecia ne-a dăruit mai ales o configuraţie spirituală, anumite « simţuri » şi predispoziţii pe care nu le putem ignora fără să transformăm o deschidere originară într-o închidere, un dogmatism. Poezia este, în acest sens, nobila mărturie. Ca fiică a Memoriei (Mnemosyne) dar şi ca o conştiinţă a unei plenitudini existenţiale care se opune prezumpţiei şi fragmentarismului. Oriîncotro am merge, ne regăsim aici ca într-un adesea sperat *acasă*. Iar ceea ce ne conduce, ce poate fi altceva decît focul, această entitate strălucitoare şi suverană, pe care un mit a readus-o pe pămînt ca spre a investi omenirea cu puteri vivificatoare.

« Focul mocneşte într-un suflet cu mai multă siguranţă decît sub cenuşe », notează Gaston Bachelard într-unul din eseurile consacrate simbolicii elementelor, iar reveria pe care o provoacă « este într-adevăr acaparantă şi dramatică ; ea dă amploare destinului omenesc, leagă micul de mare, focul de vulcan, viaţa unei buturugi de viaţa unei lumi ». « Mistuit de dragoste » sună o cunoscută expresie, după cum, în sfera credinţei, o alta proclamă omul « mistuit de sete ». Aspiraţia este însă aceeaşi, o continuă tensiune spre pozitiv, spre realitate, ca şi cum ceea *ce îţi este dat* ar fi insuficient, prea meschin pentru capacitatea de cuprindere a spiritului şi prin urmare vechi, ştiut, avînd nevoie să fie reînnoit spre a ieşi din ordinea aparenţei şi a putea fi perceput cu adevărat. Dar modelul pare să corespundă cu acela al eroului prometheic, care, spune mitul, l-a învăţat pe oameni sacrificiul, primul sacrificator. Fiindcă dacă lumea poate « începe » spontan, ea re-începe printr-un sacrificiu, printr-o ieşire din sine şi din limitele « obişnuitului ». Reîncepe aşadar (cu fiecare ins) ca eveniment. Este aceasta, în fond, tocmai ceea ce neagă magnifica « vîrstă de aur » în vederea unor ţeluri esenţial neutopice, a căror concreteţe se împotriveşte oricăror, imaginabile, făgăduieli. « Aici » încearcă să-şi devină suficient sieşi dar numai după ce a cunoscut perspectiva de străin a lui « dincolo ». Nu întîmplător părăsirea « vîrstei de aur » a fost echivalată adesea unei simple rătăciri.

Paradoxul este de data aceasta hotărîtor: posedînd focul, omul devine o fiinţă « rătăcitoare ». Au dispărut sforile zeeşti care asigurau traficul dintre dorinţă şi împlinire, urmînd ca noile generaţii de pămînteni să încerce să domesticească singure puteri care în epoci de răscruce vor căpăta înfăţişări infernale, şi să facă aceasta cu orice risc, chiar şi cu acela al eşecului personal. Acum individul va ajunge poate să afirme că el nu este (Ulise, în insula Ciclopului, susţinuse — simplă ironie !? — că numele lui este Nimeni), dar numai pentru a desfiinţa şi ultima barieră care-l separă nu de infinit ci de profunzimea neţărmurită a vieţii.

Dar eşec este, la urma urmelor, orice întreprindere care, prin obiectivul atins, îşi transcende condiţia, intră într-o categorie ce n-a fost încă inventată de cunoaştere şi de aceea poate părea stingheră ori excentrică la un moment dat. Ambiţia generalizărilor îşi trăieşte aici limita. În faţa faptului pur, plenar şi aparent neinseriabil, concepţia despre ceea ce este dezirabil sau nu, adevărat ori înşelător, devine abuzivă şi în flagrant conflict cu realitatea vie. Mecanismul este, în genere, cunoscut. Se susţine, de pildă, că un anume act este neconform cu un anume gen de aşteptări ori că respectivele aşteptări sînt singurele legitime întrucît implică un model considerat superior, astfel încît actul devine ceva fără consistenţă în sine, o simplă medieres, un pasaj de trecere a cărui valoare se află undeva în afara sa, într-o zonă mai mult sau mai puţin incertă. Totul se întîmplă ca şi cum, între o etichetă şi obiectul pe care a fost aplicată, ceea ce contează ar fi cea dintîi. Căci doctrina, înţeleasă în sensul larg al termenului, ca teoretizare a unor prezumpţii ce se consideră suficiente doar la sieşi, nu suportă alteritatea şi deaceea se grăbeşte să conchidă. Ea ignoră problema esenţială a oricărui individ uman real, problemă ce poate fi rezumată printr-o întrebare, dar exemplificată, făcută să fiinţeze printr-un destin. Cum întîmpinăm experienţa lumii — ar fi una din formulările posibile, aceasta aducînd în discuţie un traseu care nu e pavat numai cu erori în beneficiul adevărurilor noastre actuale, nici rezolvat după modelul unui mecanism de tipul *perpetuum mobile*, unde orice neimplicare este privită ca imixtiune şi orice imixtiune ca generatoare de erori.

Altfel spus, orice întreprindere în afara « epocii de aur » va lua chipul unei aventuri. Iar aventura cunoaşterii, ca de altfel şi aceea a creaţiei, începe printr-o negaţie. Porneşti cu o anume încredinţare fără să ştii dinainte unde ai să ajungi. *Nu* cunoşti niciodată *a priori* greutăţile drumului, pericolele care te aşteaptă, gîndul ori gestul care va urma. Dar totul se dezvăluie, aşa zicînd, pe parcurs, după cum, deprinzînd mersul, poziţia verticală, facem ca exteriorul să devină mai puţin exterior. Viaţa poate fi de domeniul întîmplatului dacă, refuzînd să ne claustrăm în lumea concluziilor, nu vom solicita întîmplării o încercare în plus. Ori nu vom pătrunde pînă la miezul de foc al cunoaşterii.

Că lucrurile îşi găsesc raţiunea chiar şi la un nivel atît de lipsit de pretenţii cum este cel al psihologiei comune, aceasta nu le « coboară » ci le acordă unor realităţi palpabile şi unei, mai adînci, logici a faptelor.

Grecii au înţeles cu deplină claritate fenomenul, şi anume că nici o doctrină nu este prin ea însăşi salvatoare, ci numai în raport cu carnea şi spiritul omenesc care o îmbrăţişează. Astfel, o prematură bătrîneţe paşte pe cel ce, prin premeditare ori falsă conştiinţă de sine, se sustrage întîmplării, rămînînd la sumara repetiţie a unei colecţii de « atitudini în oglindă ». Cu subtilă ironie închide Socrate dialogul despre prietenie, suspendînd concluzia tocmai atunci cînd auditoriul aştepta încordat cuvîntul ultim: « Căci dacă nici cei ce trezesc prietenie, nici cei ce o poartă, nici cei asemănători, nici cei neasemănători, nici cei buni, nici cei familiari, nici toţi ceilalţi pe care i-am înfăţişat pe rînd — nu mi-i mai aduc aminte din cauza numărului lor mare — dacă nici unul din aceştia nu e de socotit prieten, atunci nici eu nu mai am ce să spun. » În timpurile moderne un Tolstoi, care la bătrîneţe se apucase să înveţe greceşte, avea toată îndreptăţirea să afirme: « Nu mă interesează ideile ci oamenii care le profesează ». Este aici o perspectivă în care omul apare ca o realitate după care nu poţi pune punct. Deschis spre toate zările, europeanul rămîne recognoscibil printr-o concepţie *epică* despre existenţă, unde nu numai insul cunoaşte peripeţii ci, cum arată Constantin Noica în cartea sa închinată lui Hegel, şi gîndul său.

Dar mitul lui Prometheu este el însuşi o însumare de peripeţii. Prometheu, părinte al inteligenţei, al artelor şi meşteşugurilor, fură focul din dragoste pentru muritori şi nu doar dintr-un spirit de contrarietate faţă de zeI. În episodul de la Mecone,

Zeus e înșelat de către titan într-un mod didactic, demonstrativ, ca spre a-i dovedi că nici o *împărțire* nu e posibilă. Ceea ce este « mic », « fragil », « efemer » poate fi la fel de remarcabil ca și vastele proiecte ale eternității. Dîndu-i-se să aleagă jumătatea taurului de sacrificiu, Olimpianul o va prefera, « firesc, », pe cea mai frumoasă, considerînd-o, prin dreptul cutumei, și cea mai bună. Iar calculul îl trădează pe zeu. Gîndirea incoruptibilă a acestuia nu bănuiește înșelăciunea, pentru că *știe* că va alege ce i se cuvine. Lumea este pentru el ceva pe deplin statornicit prin decret zeesc, excluzînd dintr-o trăsătură mișcarea și contradicția.

Despre o anume integritate a faptei este vorba în această confruntare dar și despre dorința genuină de a scoate acțiunea din particularismul a ceea ce este doar permis și a o proiecta în universalitatea creației. Mișcarea și contradicția sînt acum ceea ce este la început, dar și șansa de a împlini o traiectorie și un destin. Căci gîndirea greacă, ca orice gîndire născută din cultul concretului, conține în sine gustul alterității. Odată prin caracterul de « aventură » pe care îl dă existenței omenești din momentul în care « epoca de aur » a luat sfîrșit. Ori aventura se definește ca o « trădare » a punctului de plecare, o propensiune în necunoscut. Apoi datorită tendinței de a recupera prin acțiune visul pierdut, opunînd astfel comodei sincronii a prezentului tentația posibilului.

Spiritele gregare vor fi fost tentate să considere aceasta drept infidelitate. Dar este o supremă fidelitate aceea de a fi solidar cu toate implicările tale atunci cînd ele vizează proiectul larg care este opera. Adică ceea ce am putea denumi cu un termen heideggerian « ființa memoriei », dacă expresia n-ar privi atît spre trecut și spre logica întîmplatului. Însă numele de Prometheu înseamnă de fapt « cel ce prevede ». Nu insul care se raportează la viitor spre a justifica mizeria prezentului, ci acela care duce prezentul în memoria viitorului. Care, deci, nu-l repudiază în schimbul unui paradis închipuit, dar ajutîndu-l să devină el însuși un fel de paradis, îl recuperează cu tot ce reprezintă încercare reală și adevăr omenesc, spre țelul final care este bucuria.

O bucurie pe care trebuie să ne-o imaginăm asemeni unui foc îndepărtat care te extrage din amorțeala rutinei. Sau te răpește. Căci răpirea are și un alt sens decît acela al exercitării forței brute, mai puțin pleonastic în raport cu fapta și fără îndoială mai profund. Ești răpit de ceva căruia nu poți să i te împotrivești și a cărui putere fascinatorie, hipnotică îți determină traiectoria. O forță morală, prin urmare, spre deosebire de opusul ei, cum apare de exemplu în mitul Europei, fecioara răpită de zeul preschimbat în taur. Însă mișcarea este, în linii generale, aceeași, fiind solidară cu destinul omului european. Totul se întîmplă ca și cum, de fiecare dată, e necesar să intervină o ruptură, o zmulgere din matcă pentru ca lumea să-și recapete adevăratul chip.

În epoca modernă, aceasta s-a tradus nu numai prin interesul pentru civilizațiile vechi și pentru « exotism », dar printr-un model grație căruia « aici » intră într-o conexiune universală. Este oare europeanul mai puțin european prin faptul că poate consimți, de pildă, la axiomele filosofiei hinduse ori de a fi preluat, cum s-a întîmplat în pictura și sculptura ultimului veac, elemente ale artei negre într-o viziune

estetică integratoare, deci lipsită de orbirea simplei obediențe? Sau, ca să revenim la mitul discutat, focul răpit de Prometheu rămîne ceea ce a fost înaintea faptei, un foc zeesc, ori unul căruia îi vom spune, de acum înainte, prometheic? În fond, îndepărtîndu-ne de ceea ce ne este propriu, nu facem decît să ne apropiem de ceea ce ne este străin (și să ni-l apropriem), într-o mișcare ce tinde să ne scoată din abstracția înstrăinării, să transforme o fatalitate—a limitării, a « specificului » — într-o patetică trebuință de « celălalt ».

Este interesant de relevat faptul că, în lumea închisă a grecului de dinainte de istorie cultul focului se afla într-o inexorabilă legătură cu acela al morților. Căci, după moarte, sufletele erau divinizate ca *demoni* sau *eroi* — primele divinități venerate de cei care, printr-un consens ce angaja tradiția cu legea ei mută, se strîngeau în jurul căminului. Dar acești demoni sau eroi nu sînt, cu o expresie a lui Fustel de Coulanges, decît niște zei de interior, proprietate a familiei, ei încetîndu-și influența odată ce pășeai dincolo de perimetrul casei. O teribilă singurătate plana peste lume cu excepția acelor mici insule de lumină încercînd să-și fie suficiente lor înșile și reușind, desigur, în măsura în care se sustrăgeau exteriorului, opunîndu-i acestuia propria particularitate. Astfel, focul fiecărui cămin avea, ca să ne exprimăm astfel, un chip distinct, din moment ce el reprezenta memoria unui anumit strămoș, aparținînd unei anumite familii, străine în fond de oricare alta.

Cu mitul lui Prometheu sîntem nu numai la capătul unei perioade convențional denumită « arhaică » ci și în fața declinului unei forme de cunoaștere și a nașterii, a apariției unor aspirații (la început) noi. Este simultan un declin al particularului și al generalului, în care primul se vădește prea limitat iar cel din urmă de o fatală evanescență. Severitatea proprie « căii unice » și a prezumpției « greșelii » cedează inițiativa liberei exercitări a experienței și, prin intermediul său, confruntării cu ceea ce, într-un moment sau altul, se exprimă ca finitate. Fiindcă a separa lucrurile la modul *sau-sau* va fi salutar în lumea paradoxului pe care o poartă cu sine religiosul, dar devine simplă poziție doctrinară atunci cînd vizează să « rezolve » cu instrumente speculative un domeniu ce implică ființa cu adevărurile el. Ceea ce vechea metafizică se mulțumea să constate sub forma obscură a *datului* trebuie să suporte acum umilința de a fi trăită și deci distorsionată, reformulată într-o persperctivă care, la o privire superficială doar, poate părea a relativului. Conceptul nu-și mai este întotdeauna suficient sau el încetează să ridice pretenția de a epuiza realul. Ar fi ca și cum ai afirma că ceva este valabil sau nu doar în funcție de numele pe care i l-ai dat, fără să te intereseze dacă dincolo de reprezentare poate exista ceva deosebit. Însă deosebitul pulsează pînă și în gesturile cele mai comune și lui trebuie să-i fi fost închinat acest mit ce propune și plasticizează o anume stare de conștiință.

S-a spus despre Prometheu că reprezintă omul interior în vreme ce Epimetheu ar fi imaginea omului exterior. Dacă Prometheu este cel care acționează, Epimetheu suferă pasiv pedeapsa divină: uitînd sfatul fratelui său, el primește darul lui Zeus și, odată cu aceasta, toate relele omenești. Însă simplul fapt al unei asemenea necondiționate acceptări dă de gîndit.

©Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

În dialogul « Protagoras », Platon face o remarcă care, la o primă privire, pare doar ciudată: « Prometheu, scrie filosoful, a fost învinuit mai tîrziu (din pricina lui Epimetheu), după cum se spune, pentru furt». Deci, înainte de episodul Pandorei, gestul titanului avea o semnificație diferită. Inclasabil probabil prin noutate și de aceea neoferind încă posibilitatea de a i se atribui o coloratură morală. Astfel, « greșeala » pentru care Hesiod îl face responsabil pe Prometheu spre a justifica legitimitatea « epocii de aur » și decăderea omenirii în timp, nu-i aparține. Dar « greșeala » trebuie privită ca însoțitoarea constantă a insului lumii vechi, « umbra », lui, pentru care nu contează decît un singur adevăr și un singur drum. A te raporta la ea, a o « privi » presupune doar gestul mecanic al unei anume situări față de o anume sursă de lumină. Și, precum în fizică, lumina trebuie să rămînă undeva în spate pentru a avea întreaga perspectivă asupra umbrei.

Analogia nu este gratuită. În acest sens ești în adevăr sau nu, după cum respecți acel punct de reper care prin el însuși îți dictează ceea ce ai de făcut. Iar cel ce manifestă un asemenea netulburant respect nu este altul decît Epimetheu. El este obișnuit să asculte, dar în aceeași măsură și să uite. Ascultarea este în propriul beneficiu, uitarea îl face să resimtă beneficiul pierdut. Prin urmare, între cele două ipostaze, ființa agonizează la nesfîrșit. Și în mișcarea aceasta de balans se naște, firesc, conștiința propriei nimicnicii, ce vine să încununeze o atitudine părînd deja de domeniul fatalității.

Astfel, Epimetheu acceptă darul fiindcă, mai presus de avertismentul lui Prometheu, nu se poate dispensa de certitudinile pe care i le oferă convenția. Pentru el, dincolo de ceea ce semnifică convenția, important este ca aceasta să existe. Aici binele și răul se compensează reciproc, creînd în mod automat o senzație de securitate. Este, în fond, ceva echivalent cu « a fi în ordine », o expresie care îndeamnă la somn. Însă trezirea pe care o produce expresia contrară se manifestă sub forma regretului pentru somnul risipit. Există deci, în cadrul convenției, o identitate perfectă între concept și faptă, identitate pe care actul lui Prometheu o zdruncină din temelii, relevîndu-i precaritatea. Dar efectul va fi resimțit de lumea lui Epimetheu în consens cu radicalele sale presupoziții. Va fi îndeosebi resimțit ca o pierdere a ceea ce consideră a fi « originarul », « epoca de aur ». « Greșeala », pe care și-o reamintește fără încetare și în a cărei substanță există ca un surghiunit, o pune la rădăcina răului și a suferinței în lume. Căci, prin intermediul Pandorei, « răul iubit », Zeus a vrut să pedepsească orice formă de îndrăzneală și să-i facă pe muritori să ia act de totala lor nimicnicie. Ascultător, Epimetheu se va consacra întru totul pedepsei divine care-l pune în contact cu propria « umbră ». El reprezintă spectrul moralizator al unei umanității ce nu-și regăsește chipul decît în trecut și în convenție, tot ce nu-i corespunde fiind denunțat ca greșeală și rătăcire. În schimb, Prometheu refuză ispășirea. Întrevăzînd existența unor alte legături între lucruri decît cele predicate prin tradiție, o bogăție a realului pe care seaca denumire abia dacă reușește să o indice, eroul propune o nouă atitudine unde spiritul ludic tinde să coexiste cu rigoarea gîndirii.

A stabili analogii între mentalități și arhetipurile care le fundează nu înseamnă însă a transforma un mit într-o religie, nici a-l privi ca pe un slogan al vremelniciei. O morală vie dar mai ales o privire proaspătă, liberă asupra lumii și a zeilor din ea pare să fi adus mitul lui Prometheu în universul Eladei, un dramatism al creației debutînd prin nesupunere și insurgență, un sens înalt al faptei. Dar, în fața acestei mereu neostenite tinereți cu care ne întîmpină spiritul grec, cum am putea vorbi despre ceva vremelnic nou? Este Zeus reflexia autocratului intransigent, pornit să reprime orice intră în contradicție cu un sistem de guvernare obtuz autoritar? Este Prometheu spiritul « tînăr », o divinitate « nouă » ce se revoltă în numele unor principii « luminoase », pentru care va deveni port drapel și martir? Nici una dintre ipoteze nu este productivă. Excese ale unui iluminism nevertebrat, ele conduc cunoașterea într-o fundătură. Întîi fiindcă ignoră antropomorfismul fundamental al panteonului grec, reducînd figurile mitice la obscure simboluri. Apoi întrucît enorma libertate de creație a grecului a conferit făpturilor divine o relativitate care le face să manifeste o multitudine de fațete, prezentîndu-le într-o viziune caleidoscopică, o derulare nesfîrșită asemeni vieții. Nici o altă cultură nu a fost mai puțin atinsă de un complex pe care îl vom numi al « cuvîntului ultim », al replierii în cadrele abstracte ale preceptelor. Dialogul pătrunde astfel conceptele cele mai înalte, însuflețește ceea ce altfel rămîne literă moartă, îndepărtează posibilitatea atitudinilor psihice reactive.

Sînt aspecte luate în considerare de cercetarea modernă a mitologiilor, care își interzice să discrimineze atunci cînd cunoașterea devine insuficientă. Argumente la aceasta aduce Ioan Coman în cartea sa « Titanul Prometheu », unul din studiile care, prin rigoarea și modernitatea perspectivei, poate servi încă drept model. Astfel, la Theba, în sanctuarul Demetrei și al Cabirilor, Prometheu trecea drept depozitarul misterelor sacre, fiind identificat cu aceste străvechi divinități htonice și al cărui cult a fuzionat, se pare, mai tîrziu, cu acela al lui Dionisos, în vreme ce la Atena unde se celebrau Prometheenele sau Lampadoforiile, era socotit ca o divinitate anterioară lui Hefaistos. Relația sa cu vechile mistere a creat imaginea unui Prometheu vulcanic. Or zeul cu adevărat nou este Zeus Olimpianul, cel care a întronat un alt cult (al «aerului pur», cum îl numește W. Guthrie) și alt panteon. Revenind la cele de mai sus, putem afirma de aici că acțiunea titanului nu este decît o resurecție a « trecutului », o recidivă a puterilor « întunericului »? O asemenea interpretare nu face decît să reconfirme cercul vicios al unor atari prezumptioase abordări.

Multiplele prometeisme ale epocii moderne au creat o falsă reputație unui mit care este mai ales unul al inițierii în creație. Eroul său a fost înfățișat, confundîndu-se planurile, în ipostaza de înger căzut, agent al resentimentului și negației cu orice preț. Un model spiritual care relativizează limita devenea astfel, filtrat prin prisma monoteismului biblic, modelul ce, dimpotrivă, tindea să o consacre, dar consecințele unei asemenea alternative aparțin deja istoriei.

Exprimînd acordul cu realitatea lumii, cu drama și destinele ei, poezia este un martor central în această poveste a unei răpiri. În fond, poate că nu e nevoie

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

să mergi prea departe, spre a întîlni ceea ce te împlinește și îți dă un sens. Dar cu cît mergi mai departe cu atît mersul însuși își determină evoluția și rațiunea de a fi, cu atît « răpirea » e mai completă, cu atît ceea ce era obnubilat la început de mirajul distanței se dezvăluie în întreaga sa forță și simplicitate. Este o experiență pe care europeanul Hölderlin a extras-o din universul Eladei și căreia i-a dat chip în poemul intitulat, deloc întîmplător, « Biografie »:

« Pe toate încerce-le omul, spun Zeii
Ca puternic, nutrit, să dea pentru tot mulțumire
Și-adînc să simtă-n el libertatea
Purcederii unde i-e voia »

Dar omul hölderlinean vizează mai ales o așezare a cunoașterii în orizontul ființei, îndepărtînd posibilitatea pierderii în vacarmul multiplicității. Obiectivul și subiectivul se vor regăsi atunci într-o supremă uniune. Căci, « cel ce-adînc a gîndit, mereu viața iubește », sună un alt vers al poetului, împlinind arcul deschis de spiritul grec.

Însă șocul experienței rămîne hotărîtor. Fără el, europeanul se pierde în spațiile vagi ale livrescului ori ale utopiilor justițiare. Nu este vorba de a rămîne sclavul accidentelor cît de un refuz de a le privi ca simple accidente, așa cum procedează spiritele superficiale cînd vor să atingă o formă de absolut. Inflația gesturilor largi este consecința firească a disprețului față de evidențe ori a ignorării lor, rezultatul unor, oricît de savante, dihotomii, un produs al discriminării. Fiindcă evidența, accidentul pot avea și un alt sens decît acela al aparenței, pe care îl dă primul contact cu lucrurile. Acestea pot fi, dimpotrivă, semne ale unor fundamentale realități, pe care Eminescu le-a înfățișat sub forma acelui, deloc miraculos, Archeus, « icoană vie a vieții ». Dar, oricum, legea arheului acționează dincolo de, sau împotriva voinței noastre, fie că sîntem dispuși să acordăm atenție sau nu mesajelor lui. E ca și cum ai spune, de pildă, în plan moral, că a-ți păstra demnitatea și a avea respect pentru adevăr nu este doar o chestiune personală ci una care implică demnitatea și adevărul lumii. Cu un cuvînt al lui C. Noica, arheul este « o posibilitate *organizată* »; și filosoful comentează textul eminescian scriind: « Există un arheu într-o simplă piesă de teatru uitată. Nu e ideea piesei, nu e textul ei, nu e regia ei posibilă, nu e reprezentația ei ideală — dar e ceea ce le face cu putință pe toate. Nu știi la drept vorbind ce este un arheu dar știi *că este* abia atunci cînd îl jignești; cînd un decor de piesă cade, cînd un actor își uită rolul ».

Perspectiva devine acum amețitor de largă, dar rămîne la latitudinea fiecăruia posibilitatea nu de a o îngusta, ci de a-i converti latențele într-o acțiune ori creație proprie. Adică în ceva ce exprimă anumite « simțuri » și anumite structuri și le exprimă chiar « jignindu-le », cum s-a întîmplat de pildă cu o bună parte din poezia modernă de la Rimbaud încoace. Dar nu le ignoră. Și n-o face nu fiindcă ceva l-ar împiedeca s-o facă, ci întrucît prin aceasta s-ar ignora pe sine însuși ca agent al unei cunoașteri și unui destin. Iar din multiplele cataclisme ale istoriei sale, europeanul trebuie să fi învățat despre pericolele care îi pîndesc ființa cînd veghea spiritului cedează locul oarbelor determinări ori ispitirilor abstracției imperative. Și să înceapă prin a-și reaminti.

MIHAI SORA

Unitas in pluralitate

ou

l'Europe en son entier

« L'Europe, mais c'est une chose terrible et sainte, l'Europe. »
DOSTOIEVSKI *(Journal d'un écrivain)*

Tout aussi bien, j'aurais pu dire: l'Europe, ou le refus des alternatives mutilantes. Car, depuis bientôt trois millénnaires et demi, — si l'on met au compte la première assimilation continentale de l'acquis égéen, — l'Europe n'a fait qu'intégrer ce que (à travers l'Egypte) l'Afrique et (à travers Sumer, Babylone et tout le Proche Orient antique) l'Asie lui avaient légué. Non point qu'elle-même n'ait rien inventé. Tout au contraire. Mais, en plus de cela, elle a eu le génie de faire sien, au sens fort du mot (c'est-à-dire en le reprenant par la racine et en le refaçonnant), tout ce avec quoi elle est venue en contact. Ce tout, elle a eu le génie de le faire sien, autant dire: de le re-faire à sa ressemblance à elle et, comme si de rien n'était, de l'élever d'emblée à son propre faîte à lui, auquel il ne pouvait aucunement être question qu'il accédât aux endroits mêmes où il avait pris naissance. L'agrimensure égyptienne, si infailliblement adaptée à son but, aurait-elle en effet dépassé ce stade pragmatique, n'eut été le génie grec, qui en a fait une géométrie ? Et les observations chaldéennes du mouvement des astres? Et toutes les régularités de succession, que les babyloniens avaient entassées en une masse de faits (impressionnante autant par son volume que par la minutie des observations qui l'avaient rendue possible), auraient-elles abouti à une théorie générale des causes et des principes si elles n'etaient pas échues en partage aux grecs? — à ces frustes achéens sans doute, et à ces doriens brutaux, mais surtout à ces ioniens (plus proches de la matrice orientale-minœnne, et cependant assez dégagés de l'ingénuité du questionnement originel), à ces grecs en un mot, qui eurent l'audace sans pareil, non seulement de chercher *le pourquoi* des choses, ce que d'autres avaient déjà fait bien avant eux, mais aussi de partir, les tout premiers, à la quête *du pourquoi du pourquoi*, et d'une *méthode* pour y parvenir.

C'est bien *alors*, et c'est bien *là* que l'Europe prit son essor. Et ce fut, pour notre bonheur, le moment et le lieu d'émergence, non point d'un logos uniquement tranchant, à la manière de l'Inde: logos de l'*exclusion* et de la mort; ni non plus d'un logos pour ainsi dire flasque (ou paresseux), à la manière extrême orientale, ne se souciant poin de tracer des contours fermes aux choses de ce monde et de les délimiter les unes par rapport aux autres; mais bien d'un logos robuste et souple et puissamment articulé, qui fut cependant, et qui est resté

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

depuis, *un logos de l'accueil et de l'étreinte*: un logos de l'analyse impitoyable, évidemment; mais, à la fois, un logos de la synthèse et de l'intégration. Ce fut bien alors et bien là que, après quelques flottements où l'Etre parménidien — un et continu — tâcha d'envoyer par-dessus bord le multiple et où, symétriquement, l'écoulement incessant de l'étant faillit s'éparpiller dans l'oubli de son unité foncière, que l'espirt humain se ressaisit, en saisissant fermement les deux bouts de la chaîne — et l'Un, et le Multiple —, pour ne plus jamais s'en dessaisir depuis. L'Europe était née.

Il n'est, pour s'en convaincre, que de jeter un rapide coup d'oeil sur cette haute manifestation de l'esprit européen (méditerranéen à ses débuts, car c'est bien sur le pourtour de cette mer bénie qu'il commença de prendre forme, mais finissant quand même par devenir pan-européen, tout au long de la belle durée qui nous y relie), — il n'est, dis-je, pour s'en convaincre, que de jeter un coup d'œil sur cette manifestation éminente de l'esprit européen qu'est sa religion. S'en convaincre, c'est-à-dire se convaincre du fait que tous les grands thèmes européens y sont réunis. (Et *les options et valorisations fondamentales*, également.) Dès le Panthéon hellénique, en effet, le thème de l'unité point sous la diversité — éblouissante, certes, mais nullement déconcertante — des hiérophanies. C'est pourquoi il ne nous est pas trop difficile de comprendre que le monothéisme des Hébreux ait finalement pu, tant bien que mal, être enté sur le tronc du polythéisme, mettons: gréco-romain, surtout après que celui-ci eut, plusieurs siècles durant, subi l'assaut réducteur de l'esprit philosophique, et qu'il se fut ensuite confronté, vitalement, à d'autres croyances, dans le creuset du syncrétisme hellénistique.

Mais les fruits de la branche entée eurent vite fait de gonfler de toute la sève que leur fournissait le tronc portant, et voilà que l'esprit farouche — sec et tranchant, formaliste et vengeur — du monothéisme vétérotestamentaire, on ne le rencontrera plus tel quel dans l'Uni-Trinité chrétienne, qui en a pourtant hérité. La théologie trinitaire est, en effet, une théologie non seulement de la puissance créatrice et de l'unité foncière du projet créateur, mais aussi une théologie de la surabondance d'amour, et tout autant de la liberté qui en est l'envers (l'amour étant, dès l'abord, ouverture et appel, nullement pression et contrainte; disponibilité à laisser s'épanouir l'ipséité d'autrui, nullement envie d'imposer à autrui sa propre ipséité à soi).

On voit bien que la pluralité est par là récuperée, et pour ainsi dire sanctifiée, sans que pour autant l'unité, qui en constitue le vrai soubassement, en subisse, de quelque façon que ce soit, le moindre éparpillement, le moindre émiettement. Or, que l'on dise, par exemple, « unité articulée »; ou bien, que l'on dise « pluralité convergente », — dès lors que le sens vient habiter pour de bon un syntagme tel que: « unité ET pluralité » (lui faisant notamment signifier, non point la plate cœxistence, mais bien la confrontation dramatique et l'incessante réfection d'un équilibre toujours sur le point de se défaire), le champ tensionnel est immanquablement de la partie, lui aussi. Et c'est bien ce champ tensionnel-là qui est l'élément propre de l'Europe. (Celui-là; pas n'importe lequel. S'établissant notamment entre des pôles tels que: « un-multiple », « immutabilité-devenir », « réitération du même-surgissement de l'imprévu », « institution-souffle vivifiant », « administration-création », « instrumentarium-âme », « esprit d'épargne-don de soi », « systématicité-ouverture », « immanence-transcendance », « eros-agapé » etc.) C'est, en effet, des entrailles — pour ainsi dire — de ce champ tensionnel-là que l'Europe surgit et resurgit de nouveau à chaque instant; c'est là dedans qu'elle se sent véritablement chez soi; et si elle dépérit, c'est encore et toujours faute d'avoir à sa portée cet élément pour s'y déployer selon toutes ses dimensions, qu'elle en arrive là.

Bienentendu, l'équilibre dont je parlais plus haut n'a jamais pu s'établir à demeure sur la ligne de faîte de la réalité bipolaire dont il devait assurer le régime canonique de déploiement. La balance penchait — par grandes périodes — tantôt du côté de l'Un, tantôt du côté du Multiple.

Faisons, pour simplifier, abstraction du vaste problème que soulève le déferlement, sur notre continent, des peuples migrateurs et leur apport considérable à notre propre histoire. Si nous prenons du recul par rapport à celle-ci, afin d'en saisir les grandes lignes, il ne nous sera pas trop difficile d'en percevoir le balancement périodique entre les deux pôles susmentionnés. C'est tantôt l'Unité pauvre qui prend sa revanche sur la richesse indomptable — et c'est la solution impériale, qui est une solution d'alignement (velléitaire, au fond, bien qu'atteignant, apparemment du moins, son but). Et tantôt ce sont ces différences terminales justement (morcelées d'abord à souhait, velléitairement homogénéisées et agglomérées ensuite, sous l'effet d'insupportables pressions niveleuses extrinsèques) qui éclatent enfin et prennet le dessus — et c'est la solution (si c'en est une) du *bellum omnium contra omnes*.

Le modèle par excellence de la première solution, c'est bien l'Empire romain qui nous le fournit. Quant à la seconde solution, il faut chercher du côté de la Renaissance et de la Réforme pour trouver quelque chose qui ait l'allure d'un modèle.

Toujours est-il que c'est là, au sortir du Moyen-Age, — qui avait presque réussi, à son *akmé* spirituel, à réunir en une seule gerbe toutes les polarités de l'esprit européen (auxquelles était venue s'ajouter celle du fini et de l'infini) et à en maîtriser tant soit peu les tensions, — que les dites polarités se disjoignirent et se raidirent. L'Un devint exclusif du Multiple; quant à ce dernier, il ne se retrouvait plus dans l'Un, s'il lui arrivait encore de s'y mirer. Les déterminations devinrent limitatives et partant négatives, selon la logique du fini, cependant que, selon la même logique, l'infini se transforma de nouveau en une source intarissable d'apories et de paradoxes. L'être se retira des étants, les étants durent se vouer à l'avoir. La liberté, ayant secoué ce qu'elle prenait pour un joug, et qui à vrai dire constituait son âme la plus secrète, finit par se prendre elle-même pour son propre étalon et devint anarchique; la grâce, à son tour, devint « nécessitante », pour avoir perdu jusqu'au sens de la liberté. Et tout à l'avenant. . .

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

« Enfin Malherbe vînt. . . » — et ce Malherbe-là s'appelait Descartes. « Ce chevalier français qui partit d'un si bon pas » fit tant et si bien qu'il finit par *consacrer* l'état de fait de la disjonction généralisée des termes polaires. Qui plus est: il éleva ce *penchant à disjoindre* au rang de « règle pour la conduite de l'esprit », et c'est ainsi que s'édifia ou plutôt se creusa ce gouffre béant qu'on s'habitua par la suite à appeler le dualisme cartésien, et où le *cogito* se trouva soudain seul et grelottant face à une *étendue* sur laquelle il n'avait de prise que pour la manipuler (du dehors), nullement pour entrer en son intimité (faute de lui être consubstantiel).

Mais, enfin, me demandera-t-on, qu'y-a-t-il de plus européen que le cartésianisme? Rien, assurément. Ni, à la fois, de plus Nouveau Monde non plus (et, pour tout dire, de plus *yankee* avant la lettre).

On y a perdu, il est vrai, ce qui restait encore inentamé de la proximité de l'être, mais on y a gagné en échange la maîtrise de l'étant, — troc du prochain contre le lointain. L'étendue elle-même se distendit à l'envi, des étendues de plus en plus nombreuses et de plus en plus fragmentées se logèrent au sein de l'étendue initiale, qu'on pouvait, à tort, prendre pour une *grandeur*, et qui s'avéra être un *nombre*. Partout, le discret délogea le continu: jusques et y compris dans les voies d'attaque (égalisées, pour finir, à tel *nombre* de *pas*) que devait prendre le *cogito* pour diviser au mieux le réel, afin de se le soumettre.

Et il aura fallu que Hegel fît son apparition pour que l'on aboutît enfin de nouveau (mais au bout de combien de médiations !) à l'Uni-Totalité que le cartésianisme s'était employé à disloquer. Or, voilà que, pour Descartes par exemple, on a pu établir un *Index scolastico-cartésien*. Et il n'en va pas autrement lorsqu'il s'agit de Hegel, qui lui non plus ne marque pas de commencement absolu: il a tout simplement eu l'heur d'être placé à une jointure de l'histoire de l'esprit européen lui permettant de focaliser les accumulations réalisées par ses devanciers et d'ouvrir ainsi une perspective nouvelle sur le Tout. Car enfin, sans l'Absolu schellingien, où toutes les vaches étaient noires, et surtout sans l'irrépressible aspiration totalisante du romantisme (aspiration qui le travaillait, lui, Hegel, du dedans de son propre romantisme à lui, comme elle avait aiguillonné Schelling auparavant), pourrait-on parler aujourd'hui de la *Phénoménologie de l'Esprit ?* Et le romantisme, à son tour, qu'est-ce au fond sinon l'affleurement soudain de cours d'eau souterrains et le débordement de ruisseaux de surface qui n'ont jamais cessé de gonfler tout au long de ces siècles d'analyse et de morcellement qu'on appelle l'histoire moderne? On peut, en effet, suivre cette piste très loin en arrière, bien au delà de l'alchimie et bien au delà de Bœhme et de son *Ungrund*, — de même qu'on peut trouver, parsemées par-ci par-là, des préfigurations irrécusables de tel ou tel aspect du *Discours de la méthode*, des *Meditationes de prima philosophia* et des *Regulae ad directionem ingenii* bien au delà de la scolastique tardive, et même de la haute scolastique, en remontant, à travers Duns Scot, et aussi à travers Scot Erigène, jusqu'au *De Civitate Dei* augustinien. On voit bien qu'on ne peut, quoi qu'on fasse, échapper tout à fait à ses devanciers.

Où voulais-je en venir en disant tout cela? Eh bien, à ceci que les tensions bipolaires n'ont jamais fait complètement défaut à l'histoire européenne. Elles se sont manifestées dans la succession, grâce au balancement périodique — à tous les niveaux de l'être — de la polarité fondamentale, qui est celle de l'Un et du Multiple. Mais tout aussi bien et tout autant, elles se sont manifestées dans la simultanéité, en ce sens que lorsqu'un terme de la polarité tenait la scène, l'autre régnait à sa manière dans les coulisses et y tenait bon, en attendant que les rôles se renversent. (C'est comme les fonctions *sinus* et *cosinus* d'un angle qu'on fait croître dans le même sens, d'une façon continue: lorsque l'une de ces fonctions est au beau milieu de la pente descendante, l'autre s'engage dans la pente montante; et lorsque cette dernière plonge à son tour vers le creux de la courbe, la première a déjà bel et bien dépassé la mi-pente ascendante et grimpe vers le sommet.)

On n'est pas *européen-tout-court*. Personne ne saurait l'être de cette manière-là. On n'est jamais européen *en dépit* du fait que l'on soit, par exemple, roumain ; ou bien français ; ou allemand ; ou bien italien. (Et j'en passe.) On est, au contraire, européen justement parce que l'on est (D'abord?) (Ensuite?) (Non. Du même coup !) roumain, ou français, ou allemand, ou italien, — que dis-je : valaque, à moins que l'on ne soit transylvain, ou moldave ; auvergnat, mais tout aussi bien angevin, ou tourangeau ; bavarois, et pourquoi pas prussien? ou saxon? ; toscan, ou alors sicilien, ou lombard (voire florentin, palermitain ou milanais; ou, mettons, munichois ; ou clermontois ; ou, enfin, bucarestois). Et, selon qu'on est ci ou ça, on s'appelle (à l'image de cela même que l'on est de bout en bout) Ion, ou Jean, ou Johann, ou Giovanni, — tout en sachant par ailleurs qu'on s'est mis, en s'appelant ainsi, sous la protection d'un commun saint patron, ayant un seul et même nom, surgi d'une seule et même racine, bien que se prononçant de manières si diverses.

Mais on n'est pas européen en tant que collant sans plus à sa propre différence, en tant que s'engluant sans plus dans la sonorité, à nulle autre pareille, du nom propre qui vous est échu en partage. Non. On est européen parce que (à la fois et dans la mesure même où l'on est ce qu'on est) *on s'ouvre à*, on est *ouvert à*. Et ce, selon les deux sens qu'est censé avoir ici le mot « ouverture » :

ouverture d'être (ou de communion) d'abord, qui — œuvre de l'attention amoureuse à ce que c'est que d'*être* — est comme une espèce d'ensourcement * de toutes les différences terminales (limitativement déterminées) dans l'universelle surdétermination nonlimitative du Virtuel, où — avant même que d'exister — tout ce qui, de par ce vaste monde, *est* (j'entends : pour de bon) se trouve en quelque sorte imbriqué et soudé, en une fraternité inextricable ;

ouverture de dialogue (ou de communication) ensuite, en vertu de quoi telle ou telle différence du type « Moi » débouche de tout son élan sur Autrui en tant que tel, par le truchement de ces autres différences terminales justement, en

* Je dis bien: ensourcement (au sens de: remontée à la source) et non point: enracinement, car si Péguy- l'Ouvert m'est cher par dessus tout, je n'en dirai pas autant de Barrès-le-Clôturé, ni de tout ce qui, de près ou de loin, s'y rattache.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

lesquelles Autrui prend corps (et faute desquelles il ne se pourrait guère « donner à voir ») ; ouverture, donc, en vertu de quoi telle ou telle différence terminale du type « Moi » débouche sur Autrui, qui lui fait face, et dont elle accepte de plein gré l'existence-autre, et qu'elle tâche de comprendre, c'est-à-dire d'en saisir le bien-fondé, — ou alors, si elle n'y aboutit pas, à propos de quoi elle admet du moins ce fait liminaire que les différences terminales où Autrui s'incorpore sont, *elles aussi*, à leur tour, *fondées* (tout comme la sienne propre).

En somme, pourrait-on me rétorquer, on est européen (du moins selon la seconde acception du mot « ouverture ») dans la mesure précisément où, en faisant montre de tolérance, on finit bien, qu'on le veuille ou non, par tout égaliser. Rien de plus faux, cependant. La tolérance n'est ni plate, ni aplatissante; il n'y a que l'intolérance et le fanatisme qui le soient. Ceux-ci, en effet, exigent qu'on s'y aligne le plus stictement possible et poussent immanquablement, quiconque en est réduit à les subir, au dénuement ontologique le plus complet. Celle-là, par contre, est tout à son aise dans la surabondance des qualités, — de ces qualités qui sans répit s'inscrivent dans le modelé imprévisible (et au relief combien savoureux !) des épiphanies de l'Etre. Je parle, il va de soi, non point d'une banale tolérance permissive, mais bien de la tolérance dynamique et valorisante, et j'irai jusqu'a dire: enthousiaste, qui est une espèce de disposition active à l'accueil, allant du premier jet au devant de l'autre *en tant qu'autre* — autant dire: au devant de l'autre *en tant que semblable*, *en tant que prochain* (vivant, évidemment, et partant *irréductible*).

Au fond, l'Europe est un système de systèmes. Et chacun de ces systèmes de second degré est, à son tour, un système de systèmes. Et aucun de ces sous-systèmes n'est à proprement parler monolithique. (Ce serait un bien vilain tour que l'« esprit de système » nous jouerait, que de nous pousser à y croire vraiment.)

Il n'y a pas d'esprit-français-tout-court, — soit: dans la ligne Montaigne-Voltaire-France-Alain. Michel Eyquem, seigneur de Montaigne, n'a pas fait qu'il n'y eût point Corneille par la suite, ni François-Marie Arouet qu'il n'y eût eu Pascal bien avant lui, ni Anatole Thibault n'a empêché le déferlement de Léon Bloy, ni non plus Emile Chartier l'apparition de Bernanos. Et puis, quoi ! Il y a eu Valéry, de la lignée de Descartes; mais il y a bien eu Péguy avant lui, de la lingée de Bergson. M-me de La Fayette a analysé d'une façon exemplaire la passion d'amour, un peu dans le style d'un La Rochefaucould; mais ce style-là d'analyse — français par excellence, et bien vivant et bien portant de nos jours encore (et c'est tant mieux) — n'a pas constitué un obstacle insurmontable pour le bouleversement proustien du style d'analyse, survenu sans se faire annoncer par des signes avant-coureurs (d'où sans doute une première réaction de refus cassant de la part de certains, dont Gide, avant qu'on n'en soit revenu de la première stupeur). Et combien de polarités semblables ne pourrait-on évoquer, pour illustrer le thème de l'Unité riche (qu'on le considère synchroniquement ou diachroniquement, peu importe): Villon-Scève, Hugo-Mallarmé, Bossuet-le Cardinal de Retz, Rousseau-Joseph de Maistre, Baudelaire-Claudel, et ainsi de suite.

Non, décidement, il n'y a pas d'esprit-français-tout-court. De même qu'il n'y en a pas de roumain-tout-court. Saurait-on, en effet, (pour ne prendre en considération qu'une toute petite — mais combien importante ! — tranche de l'histoire roumaine : celle des quarante-huitards), réduire à un dénominateur commun le style de vie, le style de pensée et le style — au sens d',,écriture'' — d'un Alecsandri et d'un Balcesco, ou bien ceux d'un Heliade-Radulesco et d'un Ion Ghica? Et puis l'esprit fougueux d'un Avram Iancou et cet analytisme juridique dont fit preuve Siméon Barnutiu (il est vrai que soutenu par une énergie de la pensée qui lui venait tout droit de la véhémence — tenue pourtant en laisse — de son aspiration)? Assurément, pas.

Et pourtant ,il doit bien y avoir un esprit français, irréductible à tout autre, dont l'une des limites vraiment extrêmes soit le style « salut public » d'un Maximilien Robespierre, l'autre étant le style « vie dévote » d'un François de Sales. (On voit bien l'ouverture du compas.) De même, il y a sans doute un esprit allemand où — en profondeur — Eckhart se relie en quelque sorte à Kant, Hegel (mais vraiment comment?) à Husserl, et sûrement à Heidegger, où Leibniz et Nietzsche soient *compossibles*, où Nicolas de Cuse et Luther *coïncident*, selon la formule du premier, bien que se plaçant aux antipodes l'un de l'autre, où Paracelse et Lessing ne se tournent pas complètement le dos l'un à l'autre et où Goethe, enfin, avec l'aisance unique qui lui est propre, rassemble tout en lui.

Et sûrement il y a un esprit roumain aussi, où le rêve lucide d'un Eminesco, et la lucidité non-rêveuse d'un Caragiale, et la mesure d'un Creangă, qui s'approprie jusqu'au démesuré, l'assujetissant aux canons humains, (je m'arrête ici, car je n'en finirais pas de sitôt de planter les jalons de la diversité) se réconcilient dans une unité supérieure — ou, mieux, sous-jacente.

Afin de rendre le tableau plus ressemblant, il ne faut pas perdre de vue les grands courants horizontaux, qui battent leur plein aux époques d'unification du type impérial (quel qu'en soit l'échelon : européen, régional, national), mais qui, heureusement, ne réduisent jamais à néant les filiations organiques, tout comme — aux époques d'éclatement de l'Unité pauvre—les filiations organiques n'en viennent pas complètement à bout des courants horizontaux, et c'est tant mieux. Et voilà, du coup, une autre polarité qui se fait jour : celle de la synchronisation et de l'organicité. Celle-là aussi, il faut à tout prix la maintenir dans sa tension bi-polaire. Car il n'y a guère de croissance organique en vase clos. Quant à la synchronisation, de toute façon elle n'équivaut pas à un transfert de substance d'un endroit à l'autre. Elle n'est, en fin de compte, qu'une espèce de réactif, indispensable pour que des réponses adéquates et authentiques (*id est* : s'égalant à la *res* visée et, à la fois, surgissant de l'*intellectus*, auquel elles sont égales par droit de naissance, et égalant ainsi ce dernier à la première), — un réactif, dis-je, indispensable pour que des réponses *propres* et *appropriées* soient fournies par quiconque s'y con-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

fronte (à cette seule condition, mais indispensable, que ce « quiconque »-là ait vraiment quelque chose dans le ventre).

C'est pourquoi il est d'une bonne politique d'ouvrir grandes les fenêtres et même de s'habituer à vivre au grand air, — et ce, à quelqu'échelon de l'échelle qu'on soit situé (du plus bas, qui est celui des individus, au plus haut, qui est l'échelon continental). Car enfin, peut-on être clermontois, par exemple, et (je ne dis pas : singer coûte que coûte Paris, mais) tourner résolument le dos à Paris? (. . . bien que je sache, par ailleurs, que c'est à Charleville et non point à Paris que la poésie moderne est née.) (Ce qui veut tout simplement dire qu'il faut aussi tourner ses regards vers plus petit, non seulement vers plus grand que soi.) Et peut-on être européen vraiment, en étant imperméable à ce qui se passe ailleurs? Inutile d'y répondre; les faits sont là pour y répondre à notre place : l'impressionnisme en peinture est un fait bien européen, qui pourrait le contester? Et le cubisme, tout autant. Et cependant le premier n'est pas sans rappeler le lointain Japon, ni le cubisme sans nous faire jeter un regard du côté de l'art nègre.

On appelle ça, chez nous, à Bucarest, « dialectique du national et de l'universel ». Mais ce n'en est là que l'échelon supérieur. Comme tout ce qui est (de quelque manière que ce soit), cette dialectique repose, elle aussi, sur ces trois milliards de visages humains, trois milliards de fois uniques, irréductibles et irremplaçables, qui, eux, *existent* au sens le plus fort du mot, et qui composent le visage innombrable de l'humanité (et à défaut desquels l'Humanité ne serait que sa propre possibilité d'être) (c'est-à-dire, *actuellement*, rien).

Oui, il faut bien être *de quelque part* pour vraiment *être*. Il ne suffit pas d'être européen pour vraiment *être*. (Du reste, on ne le peut même pas : il faut, pour cela, être d'ores et déjà italien aussi, ou bien roumain.) Mais il ne suffit pas d'être roumain pour vraiment *être*. (Du reste, on ne le peut même pas : il faut, pour cela, être d'ores et déjà, mettons : bucarestois.) Et il ne suffit pas d'être bucarestois pour vraiment *être*. (Du reste, on ne le peut même pas : il faut, pour cela, être d'ores et déjà *soi-même*.) — C'est l'avers, pour ainsi dire, de notre humaine condition.

En voilà, maintenant, le revers. (Notons, en passant, que—ayant affaire, non pas à une banale pièce de vingt sous, où côté pile et côté face sont bien distincts, mais à une espèce de « bande Möbius » — l'endroit passe insensiblement dans l'envers et l'envers dans l'endroit. Ainsi, donc :) On n'est pas *que* soi-même, on est bucarestois *aussi*; on n'est pas *que* bucarestois, on est roumain *aussi*; on n'est pas *que* roumain, on est européean *aussi*; on n'est pas *qu*'européen, on est *aussi* : terrien. Tout cela, on l'est d'un seul coup. D'un seul coup et dans l'intimité de l'être, qui est à la fois multiple *et* un, à la fois immanent *et* transcendant, à la fois systématique *et* ouvert, à la fois libre *et* plein de grâce (j'allais dire : plein de grâce *parce que* libre et libre *parce que* plein de grâce, multiple *dans* l'un et un *dans* le multiple).

On est tout cela, et d'un seul coup, dans l'intimité de l'être.

Et sans l'intimité de l'être, on peut paraître tant qu'on veut, on n'est plus rien du tout.

MARILE PERSONIFICĂRI LITERARE

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

Doctor Faustus, aqua - forte de REMBRANDT (1650)

JOHANN WOLFGANG GOETHE

FAUST

în tălmăcirea lui

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

FAUST

PRIMA PARTE A TRAGEDIEI

NOAPTE

Într-o încăpere strîmtă, cu bolți înalte, în stil gotic, F a u s t neliniștit pe scăunelul din fața pupitrului.

FAUST: *O viață-ntreagă ah ! Filozofia*
Dreptul și Medicina-am studiat,
Și din păcate chiar Teologia,
Temeinic și cu zel învăpăiat.
Și-acuma, biet nebun, stau fără rost
La fel de înțelept precum am fost.
Magistru-mi zic, și Doctor chiar,
Și de vreo zece ani măcar
În sus și-n jos, fără popas,
Îmi duc mereu discipolii de nas —
Dar nu putem să știm nimic, văd bine !
Iar inima se face scrum în mine.
Ce-i drept, sunt mai ager ca bieții neghiobi
De doctori și scribi, de magiștri și popi;
Eu nu țin de dubii sau scrupule seama,
De diavol sau iad nu mă tulbură teama —
Dar nici bucurii nu mai am; nu-mi închipui
Că drumul cel drept aș fi-n stare să-l dibui,
Și nici că-aș putea uneori, învățîndu-i,
Să-i fac mai de treabă pe oameni, să-i mîntui.
Eu n-am nici bunuri, om cu bani nu sînt,
N-am cinste, nici mărire pe pămînt;
Un cîine n-ar fi rezistat urgiei !
Iată de ce, m-am consacrat magiei,
Ca spiritul prin gură și putere
Să-mi reveleze-o parte din mistere;
Ca asudînd amar să nu mai fiu
Silit a spune ce nici eu nu știu;
Ca astfel să descopăr cu temei
Ce ține lumea strînsă-n sinea ei,
Să-i văd semințele, puteri preasfinte,
Să nu mai scurm zadarnic în cuvinte.

O, lună plină, de-ai vedea
Azi ultima durere-a mea,

Ce m-a-ncercat de veghe stînd
Lîngă pupitru nopți la rînd;
Căci cu mîhnită simpatie
Lucești pe scoarțe și hîrtie !
Ah ! de-aș putea pluti pe munți
În raza dulcii tale frunți,
Peste prăpăstii să zbor cu duhuri,
Peste livadă-n senine văzduhuri,
Să-mi spăl în roua ta ființa
De negura ce-o dă știința !

Vai ! încă-n temniță mă zbat ?
Ce puț de beznă blestemat
În care razele pătrund
Cețos prin geam pictat și scund !
Strivit de tomuri puse vraf,
Mîncat de molii și de praf,
Pe care pînă-n boltă sus
Funinginile s-au depus,
Cu instrumente, sticle, roți
Scrîșnind îngrozitor din dinți,
Calabalîc rămas de la părinți —
E lumea ta ! zi-i lume, dacă poți !

Și mai întrebi, de ce ești plin
De-nfiorare și frămînt ?
De ce un neguratic chin,
Mereu retează-al vieții-avînt ?
În locul Firii ca un rai
Ce Domnul, pentru oameni a creat,
Tu zaci în fum și mucegai,
De cranii și schelete - asediat !

Hai ! sus ! spre cerul larg deschis !
Acest volum de taine plin,
De însuși Nostradamus scris,
Nu-ți este sfetnic pe deplin ?
Știi astfel mersul stelei în văzduh
Iar cînd Naturii ucenic îi ești,
Puterile din suflet le sporești,
Auzi cum stau de vorbă duh cu duh.
Dar semnul sfînt, de-aici, în van
Voi, simțuri oarbe, mi-l vădiți !
O, spirite,-adunate sub tavan,
Răspundeți, dacă m-auziți !

Deschide cartea și vede semnul Macrocosmosului.

Ah ! ce deliciu gîlgîie acum,
Privindu-te, prin simțurile toate !
Simt harul vieții sfînt și tînăr, cum

Prin nervi şi vine-n flăcări mă străbate.
E semnu-acesta, oare, scris de-un zeu?
Mi-alină brusc lăuntricele furii,
La focul unui tînăr vin mă-ndemn.
Simt că-ndrăznesc să mă avînt în lume,
Umplînd de cîntec vămile făpturii,
Şi cu-un secret impuls în jurul meu
Se dezvelesc puterile Naturii!
Sunt oare-un zeu? Ce văz mi s-a deschis!
Descopăr prin aceste semne clare
În faţa mea Natura creatoare.
Acum pricep că înţeleptu-a zis:
«Nu-i zăvorîtă-a spiritelor lume,
Doar simţul tău e-nchis şi pieptul frînt!
Sus! scaldă-ţi iute-n zorii plini de spume,
Şcolarule, făptura de pămînt!»

Contemplă îndelung semnul.

Ah! toate-un vast întreg urzesc,
Lucrează una-n alta şi trăiesc!
Puteri cereşti se-nalţă şi coboară,
Şi amfore-aurii se umplu iară!
Cu binecuvîntate-avînturi
Din cer cutreieră pămînturi
Cu Totul în acord vuind de cînturi!
O, ce spectacol! Vai, spectacol doar!
Unde să-apuc imensu-ţi sîn de har,
Natură? Şipot al vieţii, darnic,
De care ceruri şi pămînt depind,
Spre care piepturi însetate tind —
Tu curgi, adăpi, iar eu tînjesc zadarnic?

Nemulţumit, răsfoieşte cartea şi vede semnul Duhului Pămîntului.

Ce diferit mă zguduie-acest semn!
Duh al ţărînii, tu mi-eşti mai aproape;
Simt forţele din piept cum vor să scape,
La focul unui tînăr vin mă-ndemn,
Simt că-ndrăznesc să mă avînt în lume,
Durere şi noroc să mă consume,
Cu uragane să mă-frunt anume,
Să nu mă tem de-orice naufragiu-n spume!
Se-ntunecă în jur —
Şi-ascunde luna chipul —
Se stinge lampa —
Ce aburi — Raze roşii năpădesc
În preajma mea — Din bolţi
Coboară parcă un fior
Şi mă pătrunde!
Te simt aici, duh invocat:
Arată-te!

Ah! parcă-n inimă m-a înjunghiat!
În noi trăiri se zbate
Fiinţa mea cu simţurile toate!
Mă simt cu totu-al tău! Arată-ţi faţa
Arată-te! De-ar fi să-mi pierd chiar viaţa!

Ia cartea şi rosteşte tainic formula Duhului. Ţîşneşte o flacără roşie. D u h u l apare în flacără.

DUHUL: *Cine mă cheamă?*

FAUST ferindu-se: *Groaznică-arătare!*

DUHUL: *Chemarea ta puternică m-a rupt*
Din sfera mea, la care lung ai supt,
Şi-acum —

FAUST: *Să te privesc vai! nu-s în stare!*

DUHUL: *M-ai implorat strigînd să vin aici;*
Ca să m-auzi, să-mi vezi înfăţişarea;
Puternică, m-a-nduplecat strigarea,
Şi iată-mă! — Ce jalnic tremurici
Te-apucă, supraomule? Mi-ai zis pe nume!
Dar unde-i pieptul ce-şi croi în sine-o lume
Purtînd-o-n sus? şi-nfiorat de bucurie,
Ca noi, ca spiritele-a vrut să fie?
Unde eşti, Faust, tu al cărui glas,
Cu toate forţele spre mine-a tras?
Eşti tu, cel care-n suflul meu te spulberi
Pe care-al vieţii-adînc te-aruncă-n pulberi,
Un vierme jalnic rătăcind în noapte?

FAUST: *Oare mă clatin, chip de pară, crunt?*
Sunt Faust, şi asemeni ţie sunt!

DUHUL: *În val de viaţă, în viscol de fapte,*
Sui, cobor în vînt,
Prin toate mă cern!
Leagăn şi mormînt,
Un ocean etern,
O pînză-n schimbare,
O viaţă-dogoare:
La războiul vremii-n vuiet mă frămînt
Şi dumnezeirii-i ţes un viu vestmînt.

FAUST: *Tu, ce străbaţi adîncul lumii-ntregi,*
Mă simt asemeni, duh activ, cu tine!

DUHUL: *Te-asemeni duhului pe care-l înţelegi,*
Dar nu şi mie!

Dispare.

FAUST prăbușindu-se: *Nu și ție?*
Cui, atunci?!
Eu, chipul însuși al dumnezeirii,
Să nu m-asemăn ție?!

O bătaie în ușă.

Ei drace! știu — acesta-i ucenicul!
Norocul meu suprem s-a spulberat.
Momentul arătărilor, bogat,
Mi-l tulbură acest cap-sec ridicul!

Wagner, cu tichia pe cap, în halat de noapte, cu o lampă în mînă. Faust îi întoarce spatele în silă.

WAGNER: *Iertare, declamînd v-am auzit;*
De nu mă-nșel, e tragedie greacă?
Aș vrea de arta-aceasta să profit,
Căci azi nu-i alta s-o întreacă.
Am auzit zicînd cinstite fețe:
Actorul chiar și popii-i dă povețe.

FAUST: *Desigur, dacă popa e actor,*
Așa cum se și-ntîmplă azi, se pare.

WAGNER: *Ah! stînd în cabinet, robit științei,*
Și doar la zile mari văzînd popor,
Și-abia ca prin ochian, din depărtare,
Cum să-l conduci prin arta elocinței?

FAUST: *Fără simțire, n-o să-l cucerești,*
Dacă din suflet, aprig, nu exultă
Și prin plăcere-adîncă nu stîrnești
Emoția în cei care te-ascultă.
Desigur, de la mesele vecine
Poți combina ușor cîte-un ghiveci,
Sau poți aprinde-un foc ce-abia mai ține
Suflînd în scrumurile tale reci!
Da, bucura-vei cerul gurii, poate,
La cîteva maimuțe, la vreun țînc —
Dar inima în inimi nu răzbate
Decît prin graiul inimii, adînc.

WAGNER: *Dicțiunea-i totul în oratorie;*
Eu știu că asta îmi lipsește mie.

FAUST: *Să cauți doar cîștiguri nepătate!*
Nu clopoți ca un ieșit din minți!
Puțină artă cer ca să se-arate
Rațiunea limpede și bunul simț.

Iar dacă vrei să spui ceva cuminte,
De ce să fugi mereu după cuvinte?
Discursurile voastre, ce sclipesc
Prin docte hîrtiuțe răsucite,
Sunt sarbede ca vînturile ce șoptesc
Tomnatic prin frunzișuri veștejite!

WAGNER: *Ah, Doamne! arta cere timp,*
Iar viața noastră e puțină.
Din spirit critic, simt un ghimp
Ce-adeseori în cap și-n piept mă-nspină.
E greu de obținut mijlocul cert
Ca să ajungi direct la sursa rară!
Din drumul său, abia de face-un sfert,
Că omul, bietul, trebuie să moară.

FAUST: *E pergamentul chiar izvorul sfînt*
Ce setea pentru veci ți-o liniștește?
Nu afli-nviorarea pe pămînt,
Dacă din propriul suflet nu țîșnește.

WAGNER: *Iertare! de plăcere simți că tremuri,*
Cînd te transpui în duhul altor vremuri;
Vezi înțelepții cum gîndeau cîndva, și-apoi
Ce minunat i-am întrecut azi noi.

FAUST: *Pînă la stele! da, i-am întrecut!*
Amice, vremurile din trecut
Sunt carte cu peceți ce nu se frîng.
Ce vouă duh al altor vremi vă pare,
În fond e însuși duhul vostru-n care
Acele vremuri se răsfrîng.
Și-n el, ce-i drept, adeseori e-o jale!
I-e silă lumii să vă iasă-n cale:
O ladă de gunoaie, o rîncedă cămară,
Și cel mult o acțiune de stat sau princiară
Cu maxime pragmatice pe-ales,
Așa cum scot din gură păpușile ades.

WAGNER: *Dar lumea! mintea! inima-omenească!*
Oricine-i bucuros să le cunoască.

FAUST: *Da! dac-ar fi cunoaștere într-adevăr!*
Dar unde e, ca s-o apuc de păr!
Puținii, ce știind ceva din toate,
Nu și-au ascuns simțirea, ci smintiți,
Și-au dezvelit-o-n fața bietei gloate,
Au fost sau arși pe rug sau răstigniți. —
Te rog, amice, s-a făcut tîrziu.
Să mai lăsăm și pentru altădată.

WAGNER: Ce bucuros aş tot veghea, să fiu
Părtaş la o discuţie bogată.
Dar mîine, prima zi de Paşti fiind,
Sper să-mi îngăduiţi cîte-o întrebare.
M-am dedicat ştiinţei, cu fervoare;
Ştiu multe, dar vreau totul să cuprind.

Iese.

FAUST: Doar creierul nicicînd nu disperează,
Deşi s-a înşelat de-atîtea ori;
Cu ghiare-avide caută comori,
Iar cînd găseşte-o rimă, jubilează!

Putea o voce slabă să străbată
Aici, sub populatul meu tavan?
Dar vai! îţi mulţumesc de-această dată,
Tu, cel mai jalnic fiu de pămîntean!
M-ai smuls din disperarea pătimaşă
Ce-a vrut să pustiiască pieptul meu.
O, arătarea-a fost prea uriaşă;
Şi m-am simţit, de fapt, ca un pigmeu.

Chip al divinităţii, eu, care m-am crezut
Aproape oglindire de veşnice-adevăruri,
Eu, mie desfătare-n aprinsul clar de ceruri
Şi jupuit de-orice-nveliş de lut;
Eu, ale cărui forţe, mai mult decît heruvii,
Speram să curgă-n sînul Naturii ca efluvii,
Şi-nfăptuind, cu-o viaţă de zei am îndrăznit
Să mă desfăt, ah! ispăşesc cumplit.
O replică de tunet m-a pierdut.

Nu trebuia să mă măsor cu tine!
Da, am avut puterea să te atrag spre mine,
Dar să te ţin pe loc n-am mai avut.
Ah, în momentu-acela fericit
Ce mic, şi cît de mare m-am simţit;
Dar vocea ta barbară grăbi să mă-mbrîncească
În schimbătoarea-mi soartă omenească.
Ce să evit? şi cine-mi dă ştiinţa?
S-ascult imboldu-acesta fără glas?
Ah! fapta noastră însăşi, la fel cu suferinţa,
Împiedică al vieţii noastre pas.

Căci măreţiei, care prin spirit vrea să-ndrume,
Mereu i-apar materii străine-n aliaj.
Cînd binele ne reuşeşte-n lume,
Mai-binele-i minciună şi miraj.
Simţirile măreţe, ce se ivesc în viaţă,
În pămîntene-nvălmăşeli îngheaţă.

Închipuirea, care în zboru-i îndrăzneţ
Creştea sperînd cîndva-n eternitate,
Acum se mulţumeşte cu-un coteţ,
Cînd ciopîrţite-n clipe extazele pier toate.
Iar grija-n pieptul nostru-adînc se-ncuibă,
Şi-acolo-n chinuri tainice se-mbuibă,
Scurmînd alungă pace şi desfătări fireşti;
Le-acoperă mereu cu alte măşti:
Ca prunc, femeie, curte şi acaret apare,
Ca apă, flacără, pumnal, venin;
Ce nu te-atinge, ţi-e un chin,
Ce nu pierzi niciodată, deplîngi fără-ncetare.

Adînc o simt: ca zeii vai! nu sunt.
Asemenea sunt viermelui mărunt
Pe care, cînd cu pulbere se-ndoapă,
Drumeţul îl striveşte şi-l îngroapă.
Nu-i pulbere tot ce mă strînge-aici
Între pereţi cu sute de cotoare?
Nimicuri, vechituri mai mari, mai mici
Nu-mi fac o lume ca de molii, oare?
Aici să aflu ce-mi lipseşte? Sau
Am să citesc în sute de volume
Că oamenii mereu se chinuiau,
Că-a fost şi cîte-un fericit pe lume? —
Tu, craniu gol, de ce-mi rînjeşti aşa?
Ori, poate, ca şi mine, al tău creier
Vrînd adevărul, şi-a-ncheiat cîndva
În tristă beznă jalnicul cutreier?
Voi, instrumente, mă batjocoriţi
Cu valţuri şi mînere, roţi şi gheare:
Pe prag, voi cheie trebuia să-mi fiţi;
În viaţă multe-aţi tras, dar nu zăvoare.
Mustind de taine-n plină zi
Natura de sub văluri nu vrea să se arate,
Şi tot ce ea în propriul ei duh nu limpezi
Nu poţi să-i smulgi cu cleşti şi aparate.
Unealtă veche, fără de folos,
Tu stai aici, cum te-au lăsat părinţii;
Tu, scripete bătrîn, funinginos,
De mucul lămpii mele ţi se-afumară dinţii.
Mai bine-mi risipeam puţinul bun,
Decît s-aud sub el în orice seară:
Ce ţi-a lăsat străbunul din străbun,
Ca să-l posezi, cîştigă-l iară.
Ce nu-i folositor, e doar povară,
Doar ce creiază clipa, se dovedeşte bun.

De ce mă uit spre locu-acela-ntruna?
E sticla-aceea pentru ochi magnet?

De ce de-odată văd, de parcă luna
Prin codri-n miez de noapte-ar trece-ncet?

Salut, incomparabilă fiolă,
Pe care cu evlavii te iau de pe consolă!
Cinstesc în tine arta umană, iscusința.
Esență de licori ce-adorm, fluid
Extract de fine seve ce ucid,
Stăpînului vădește-ți azi priința!
Te văd, și suferința mea s-alină,
Te iau, împotrivirea-i mai puțină,
Și scade-al spiritului flux treptat.
Pe-o vastă mare calc fără constrîngeri,
Sclipesc sub talpa mea adînci răsfrîngeri,
De-o nouă zi spre-un nou liman mă simt chemat.

Un car de foc cu aripi delicate
Mă ia cu el! Sunt gata, în simțiri,
Pe noul drum eterul a străbate
Spre-un nou tărîm de pure-nfăptuiri.
Ce nalt avînt, ce sacră desfătare!
Tu, încă vierme, meriți tot ce ai?
Da, blîndului terestru soare
Întoarce-i iute spatele, și hai!
Cutează tu, deschide acum cu cerbicie
Acele porți de care cu toții se feresc.
E timpul ca, prin faptă, s-arăți că-n vrednicie
Un om atinge creștetul zeiesc:
Că nu ezită-n fața prăpastiei afunde
În care fantezia-și hrănește propriu-i chin,
Că tinde spre strîmtoarea-aceea, unde
Pe-un prag îngust văpăi de iad se-ațin;
Că-i bucuros la pasul acesta să recurgă
Și vrea-n neant, oricîte primejdii sunt, să curgă!

Deci, hai, curată cupă cristalină,
Din husa ta străveche, la lumină;
Prea mult ai stat în colțul tău secret!
Tu străluceai la părintești festine,
Convivii gravi se-nseninau cu tine
Trecîndu-te din mînă-n mînă-ncet.
Artistica splendoare-a gravurilor, bogată,
Și datoria celui ce pînă-n fund te bea
Să le explice-n vers, trezesc de-odată
Atîtea nopți din tinerețea mea;
Azi nu te-ntind vecinului agale,
Nu-mi pun talentu-n slujba artei tale;
Aici e-un suc, al grabnicei beții;
Un picur brun în golul tău palpită.
De mine-aleasă, mie pregătită,

Tu, ultima mea cupă, din suflet oferită,
Înalt salut de slavă la zorii zilei fii!
Duce cupa la gură.

Zvon de clopote și coruri.

CORUL ÎNGERILOR: *Christos a-nviat!*
Pieire stricatelor,
Din toți mîncatelor,
Furișe, păcatelor
Ce v-au îmbiat!

FAUST: *Ce zumzet grav, ce plin-de-raze ton*
Îmi smulg cu forța cupa de la gură?
Voi, clopote, vestiți în surdul zvon
A Paștilor întîie oră pură?
Voi, coruri, știți al mîntuirii cînt
Rostit de îngeri, noaptea, la mormînt,
Temeiul pentru-o nouă legătură?

CORUL FEMEILOR: *Noi cu mirodenii*
L-am îmbălsămat,
Pline de smerenii
În lut l-am culcat:
În giulgiuri ca spuma
L-am învăluit,
Ah! pe Christ acuma
Nu l-am mai găsit.

CORUL ÎNGERILOR: *Christos a-nviat!*
Ferice iubirea
Ce-n grea ispitire-a
Aflat izbăvirea
De negrul păcat!

FAUST: *Puternic-blînde, ce mă căutați*
Prin pulbere, cîntări de biruință?
Acolo, celor slabi să răsunați!
Îmi place vestea, însă n-am credință;
Minunea-i al credinței prunc iubit.
Eu n-am trufia să privesc în față
Tărîmul nalt pe care l-ați vestit;
De tînăr, însă, cu-acest zvon obișnuit,
Mă simt acum din nou chemat la viață.
Cîndva sărutul dragostei cerești cădea
În grava liniște-a duminicii asupra mea
Ce presimțiri în dangăt puteau atunci să sune,
Și ce-nfocată desfătare-n rugăciune!
Un fraged dor, de nențeles, afară
Pe cîmp și-n crînguri mă mîna mereu,
Și pe sub mii de lacrimi ca de pară

Simțeam născînd un univers al meu.
Cîntările acestea-mi vesteau doar fericirea
De primăvară, anii de tineresc desfăt.
Acuma, de la pasul din urmă, grav, simțirea
Copilăriei mele mă trage îndărăt.
Sunați, cerești cîntări ale luminii!
Curg lacrimile, iar sunt al țărînii!

CORUL ÎNVĂȚĂCEILOR:
Din groapă sculîndu-se
Domnește-n tărîmul
Ceresc, înălțîndu-se
El, viul, sublimul;
Îl duc bucuriile
Spre limpede faptă:
Pe noi ah! urgiile
Aici ne așteaptă!
Uitați, noi ne stringem
Și plîngem în cor.
Ah! Doamne, ne stingem
De sfîntul tău dor!

CORUL ÎNGERILOR: Christos a-nviat
Din putrede pînze
Zdrobiți nencetat
Cătușele strînse!
Activ-măritorilor,
Iubind-văditorilor,
Fratern-hrănitorilor,
Umblînd-vorbitorilor,
De-har-vestitorilor,
Domnul i-aproape de voi
La orice nevoi!

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

FAUST

HOMO EUROPAEUS

Faust și Mefisto reprezintă desfășurarea dialectică a personalității poetului.

THOMAS MANN

Mai mult ca oricare alt personaj literar — de la Ghilgameș la anonimul K al lui Kafka — Faust s-a propus exegezei ca prototip al Omului în general. Cadrul acesta, de maximă generalitate, în care trăsăturile individuale se estompează pînă la dispariție, pentru a reface doar un vag obraz al entității Om, a fost de altfel sugerat de Goethe însuși, care, într-o scrisoare către Zelter (19.III 1827), vorbea despre eroul său ca despre o *entelechie*, ca despre o *entelechische Monade*, trans-figurînd astfel un eventual profil omenesc determinat, în favoarea unui « general uman » atemporal, implicat în categoria filozofică de *monadă*, așa cum autorul a preluat-o, prin Bruno, van Helmont și Leibniz, de la Aristotel: « Die entelechische Monade muss sich nur in rastloser Tätigkeit erhalten; wird ihr diese zur anderen Natur, so kann es ihr in Ewigkeit nicht an Beschäftigung fehlen ». Preluînd sugestia, faustologi de orientări diferite au văzut în protagonistul dramei lui Goethe un reprezentant exemplar al umanității: om ideal, dar și om mediu, în același timp (Paul Requadt), om reprezentativ (Joachim Müller), individualitate singulară, într-un prim plan al operei, și « reprezentant al umanității », în planul ei secund (Helmut Rehder), ființă dublă prin structura psihică a celor « două suflete » și prin destin (Heinrich Rickert, Fritz Strich, Andreas B. Wachsmuth), personalitate poetică surprinsă în dialectica ei esențială (Thomas Mann), persoană polară oglindind în sine polaritatea lumii înseși (Erich Trunz), om ce se află permanent în situații-limită (Benno von Wiese), omul ca « posibilitate » și ca « proiect » existențial (Wolfgang Streicher), omul ca multiplicitate de « măști » (Erich Franz), omul individual în luptă cu universul (Barker Fairley), omul ca personalitate ce se dezvoltă (Hermann August Korff), sau, dimpotrivă, ca mereu egal cu sine în esența sa « neliniștită » (Emil Staiger), omul în raport cu divinul, caracterizat ca un « eretic pios » (Wilhelm Flitner) etc. etc. Poziția extremă e aceea a lui Kleinschmidt von Lengefeld, care vede în Faust un erou nu de tragedie, ci de legendă sau basm. Există totuși exegeți care l-au privit ca pe o ființă imaginară strict determinată, fie ca structură psihologică (Albert Fuchs), fie ca produs cultural specific, al mișcării *Sturm-und-*

Drang (Friedrich Gundolf, Alexander Gillies, Albert Daur), fie ca exponent al germanității (H. S. Chamberlain), fie, în fine, ca tip al omului nordic voluntar, setos de faptă și putere (Spengler).

Desigur, o opțiune în această problemă — fie pentru universalitatea, fie, dimpotrivă, pentru specificul național al eroului gœtheean — constituie un simplu *parti-pris*, lipsit de orice fundament. În cadrul conceptului de *Weltliteratur*, dialectica universal/național se impune ca un dat, a cărui aparentă antinomie se rezolvă în planul valorilor perene din tezaurul artistic al umanității: literatura universală este, fără îndoială, suma axiologică a literaturilor naționale. Iată de ce, articolul de față își propune să-l dezbrace pe Faust de vestmintele categoriale, prea largi, în care a fost costumat, în care joacă rolul de Om-în-general, și să-i restituie o față personală, inconfundabilă, mai aproape de noi, datorită individualității sale datate, dar nu mai străină, prin aceasta, de calitatea sa de « reprezentant al umanității ». Bineînțeles, nu e vorba, aici, de o încercare sociologizantă de a « descoperi », sub masca personajului literar, pe individul istoric cunoscut ca *magister* Georgius Sabelius Faustus junior, « mag, necromant, astrolog, chiromant, aeromant și piromant » (T. Vianu: *Opere*, vol. IX, p. 173), care s-a născut în 1480 la Knittlingen în Suabia; nici de una de comparatism, care să prezinte ipostazele sale literare, începînd cu personajul din cărțile populare și din piesele teatrelor germane ambulante ale epocii, și sfîrșind cu imaginea lui, transfigurată literar, de un Marlowe sau Lessing. Ceea ce ne interesează este, firește, imaginea goetheeană a lui Faust; dar nu ca răsfrîngere a Omului-în general, ci ca întruchipare a unui spirit uman limitat, definibil între granițe istorice și geografice anume, care sunt ale Europei; cu alte cuvinte, ca expresie majoră a unei culturi precise, cultura europeană. Rostul acestor rînduri e acela de a vedea în ce măsură Faust poate fi prototipul unui încă nedefinit *homo europaeus*.

Ar fi prea simplu să spunem că, încă înainte ca eroul să apară pe scenă, caracterul lui e definit, iar destinul lui e anticipat — în « Prolog în cer » — pe fondul unei duble viziuni tipic europene: o viziune cosmologică, cuprinsă în strofele rostite de cei trei Arhangheli — viziune care, după părerea lui L. Blaga (*Faust*, Buc., 1955, p. 41, notă), « nu este nici ptolemeică, nici coperniciană. Ea corespunde mai mult concepției lui Philolaus din școala pitagoreică (secolul al V-lea î.e.n.) » —; și o viziune a ierarhiilor cerești — Domnul, Cetele cerești, apoi Mefisto, și cei trei Arhangheli — care e proprie catolicismului canonic, chiar dacă numele diavolului vine dintr-o obscură tradiție ebraică. Asemenea elemente aparțin cadrului general al poemului dramatic *Faust*, adică fac parte din *poetica* lui Goethe, și nu ne spun încă nimic pertinent despre personajul Faust ca atare. În orice caz, ele nu pot să devină argumente pentru europenismul lui; după cum nici împrejurarea că primul monolog al eroului are loc într-o « odaie de studiu medievală » de tip gotic, sau aceea că periplul lui nu depășește aria geografică a Europei, nu pot fi acceptate ca argumente valabile. Mai mult: nici măcar formația intelectuală a personajului nu ni se pare concludentă în sensul acesta. *O viață-ntreagă ah! Filozofia, / Jurisprudența, Medicina-am studiat / Și din păcate chiar Teologia, / Temeinic, și cu-un zel înfăpăiat*, — spune Faust; și, desigur, disciplinele amintite — îndeosebi, jurisprudența — par să definească o arie culturală neîndoielnică, dar a le acorda calitatea de dovezi ale spiritului său european mi se pare riscant; la fel de riscant ca și a pretinde, invers, că practica magiei — declarată ceva mai jos — l-ar situa pe erou în afara mentalității europene, într-o indeterminare geografică și istorică, într-o viziune despre lume îmbibată de mituri și superstiții, care este aceea a omului primitiv în genere. Căci practica magiei ca atare — și, la fel, a oricărei alte discipline — nu devine definitorie pentru un tip sau altul de umanitate, decît

prin finalitatea pe care o vizează: ea poate să fie, la fel de bine, un instrument de *stăpînire* a naturii, sau, din contra, un mijloc de *cunoaștere* a naturii. Nu încape îndoială, pentru Faust ea e menită să înlocuiască știința, care nu-l mai satisface; adică să slujească cunoașterii: *Iată de ce m-am consacrat magiei, / Ca spiritul prin gură și putere / Să-mi reveleze-o parte din mistere; / . . . / Ca să descopăr astfel cu temei / ce ține lumea strînsă-n sinea ei, / Să-i văd semințele, puteri preasfinte, / Să nu mai scurm zadarnic in cuvinte.* Această *sete de cunoaștere* — cunoaștere de sine și cunoaștere a lumii — este, cert, o caracteristică a spiritului european, spre deosebire de cel asiatic, de pildă. Dar a identifica acest spirit european cu cunoașterea *pură*, în opoziție cu cea *practică*, înseamnă a uita, pe de o parte, întreaga civilizație a Europei, ca practică efectivă, ca aplicație a cunoștințelor științifice; iar pe de altă parte, a ignora voluntar dezinteresul față de practică al spiritului asiatic: inventatori ai hîrtiei, prafului de pușcă și busolei, Chinezii n-au tras niciodată toate consecințele practice ale acestor invenții. De aceea, mi se pare că, înainte de a decide ce anume este european în comportamentul lui Faust, e nevoie de o definiție pertinentă tocmai a acestui spirit european: raportul Faust/*homo europaeus* depinde de o asemenea definiție.

Mi se poate răspunde că Europa e definibilă într-un mod atît de general, încît *fausticul* să apară, forțamente, ca un simplu element al ei; sau — invers; și că opiniile atît de diferite ale faustologilor citați mai sus dovedesc din plin lucrul acesta: unii au dat o interpretare atît de « înaltă » evenimentelor din *Faust*, încît istoria umanității înseși pare un caz particular al lor; alții, dimpotrivă, au văzut în ele doar expresia tipică a unei aventuri a spiritului germanic. Cu alte cuvinte, raportul Faust/*homo europaeus*, ca și raportul Faust/Omul-în-general, ca și raportul Faust/spiritul germanic, ar depinde de o simplă opțiune, de un *parti-pris*, și că — avînd în vedere caracterul « deschis » al oricărei capodopere — oricare din aceste « viziuni critice » interpretative este la fel de valabilă: Faust poate fi citit la nivelul maximei generalități umane, sau la nivelul maximei specificități naționale. La această obiecție, răspunsul nu poate fi decît unul singur: oricare ar fi nivelul la care se citește o operă, la care se interpretează comportamentul unui personaj, *acest nivel trebuie să fie același* pentru noțiunea cu care opera sau personajul sunt puse în relație. În cazul de față, aceasta înseamnă că, atîta timp cît o definiție extrem de generală a spiritului european este confruntată cu o definiție la fel de generală a spiritului faustic, raportul Faust/*homo europaeus* are toate șansele de a fi elucidat: la același nivel al discuției, doi termeni — oricare ar fi ei — își divulgă adevăratele lor raporturi.

Cu prilejul Întîlnirilor Internaționale de la Geneva (septembrie 1946), gînditorul german Karl Jaspers a dat o definiție filozofică a europenismului (cf. rezumatul din revista « La Nef », noiembrie 1946). Pornind de la întrebarea « Ce este Europa? », el a încercat să facă « o construcție în jurul a trei cuvinte: libertate, istorie, știință ». În legătură cu primul termen, Jaspers remarcă două aspecte europene ale libertății: viața ca *sumă de polarități*, și viața ca angajare în *situații-limită*. « Pentru fiecare luare de poziție — spune filozoful — Europa și-a desfășurat ea însăși poziția contrară. Singura sa specificitate rămîne poate tocmai aceea că, pentru ea, totul este posibil. De unde, receptivitatea ei față de ceea ce vine din afară, capacitatea ei de a integra totul esenței sale. » Amintind de polaritățile ordine / revoluție, conservatorism/radicalism, interioritate religioasă/negație nihilistă, autoritate/critică liberă, marile sisteme filozofice/ruina acestora prin glasul « profeților adevărului », Antichitate/Creștinism, biserică/ stat, națiuni,/imperiul catolicism/protestantism, lume/transcendență, știință/credință, tehnică/religie etc., etc., el conchide: « Întreaga existență a Europei este dialectică ». Și mai departe:

« Europa își trădează propria sa libertate atunci cînd iese din cadrul polarităților, atunci cînd se liniștește, fie în sînul unei ordine care își uită limitele, fie în atitudini extreme ce neagă orice ordine. Dimpotrivă, Europa e prezentă, ca ea însăși, ori de cîte ori este deschisă, liberă în tensiunea contrariilor, conservîndu-și posibilitățile și reînnoindu-se fără încetare din sursa ci vie, imprevizibil creatoare ». Pe de altă parte, europeanul își cunoaște tot timpul limita sa: aceea că libertatea nu e niciodată *causa sui*, că ea depinde mereu de altceva, că omul « se pune întotdeauna în raport cu un fond transcendent », că el nu e decît « un dar făcut sieși ». « Iată de ce libertatea politică nu poate să reușească nicicînd sub forma unei situații definitiv asigurate. Orice împlinire în lume suscită imediat o insuficiență; ceea ce apare în timp, trebuie pînă la urmă să eșueze. Dar acest eșec însuși a devenit simbolul unei polarități europene exprimată în două feluri: cea a conștiinței tragice care cunoaște sensul eșecului și nevoia eșecului autentic, — și cea a Crucii, în care sensul suferinței e cunoscut într-o reconciliere transcendentă. Libertatea Europei caută limitele extreme. Profunzime sfîșiată. Europeanul trece prin disperare pentru a ajunge la o nouă încredere, prin nihilism pentru a ajunge la o conștiință fundată pe ființă ».

Istoria, al doilea termen al « construcției » lui Jaspers, se înrădăcinează în experiența libertății: « Cum libertatea nu e niciodată atinsă de toți și cum, prin urmare, în sens occidental, ea nu e atinsă de nimeni, istoria e necesară pentru căutarea libertății. Ea e lupta conștientă pentru libertate (. . .) Numai în Europa nevoia de libertate a produs istoria ca o mișcare de cucerire a libertății politice (. . .) Numai în Europa există o știință a istoriei și o filozofie a istoriei (. . .) Istoria nu e încheiată, și totuși căutarea perspectivelor, studiul realului și al posibilului, dezvoltarea conștiinței istorice, rămîn trăsăturile fundamentale ale spiritului nostru european. « În fine, libertatea reclamă știința, nu ca teorie pură, nici ca tehnică, nici ca joc al gîndirii, ci « ca voință absolută, universală, de a ști tot ce poate să fie știut. Pasiunea pentru știință este tipic europeană. Știința europeană vrea să știe totul. Orice lucru merită să fie cunoscut (. . .) Cunoașterea devine un asalt împotriva lui Dumnezeu. În acelaș timp, Dumnezeu pretinde o veracitate absolută; de unde, la rădăcina științei, nevoia de a face, în urma lui Dumnezeu, o anchetă împotriva lui Dumnezeu (. . .) Știința eliberează, dar e vorba mai ales de libertatea interioară care, consistă într-o uniune plină de iubire cu realitatea. Acesta e scopul științei. Dar în același timp, știința dilată conștiința răului, a intolerabilului. Desfășurarea științei sporește eficacitatea pasiunilor noastre. Succesul ei le suspendă (. . .) Așadar, cele trei elemente ale Europei: libertate, istorie, știință, fac ca Europa să nu poată cunoaște nici un fel de împlinire. Ceea ce face ca șansele noastre să fie mereu înnoite. În Europa, temporalitatea există cu adevărat ».

Nu e nevoie să fii un specialist în Goethe pentru a observa că această definiție a spiritului european este eminamente goetheeană. Lucian Blaga a arătat în *Fenomenul originar* (1925) că metoda specifică a lui Goethe pentru a prinde esența unui fenomen (« fenomenul originar ») se bazează pe descoperirea în natură a unor permanente *polarități*, pe construirea romantică a unor inepuizabile *analogii*; din jurul lor, rezultă perspectiva temporală a morfologismului, trecerea treptată a formelor vii una în alta, metamorfoza fără sfîrșit a vieții. Pe de altă parte, teoria lui Jaspers despre așezarea continuă a omului european în situații-limită, precum și tragicul ce rezultă de aici, este de asemenea de inspirație goetheeană, legîndu-se direct de concepția lui Goethe despre demonic, așa cum arată una din lucrările fundamentale ale gînditorului german, *Psychologie der Weltanschauungen* (1922). În fine, concepția jaspersiană despre istorie și știință, ca expresii ale conștiinței de sine europene, se prezintă ca un fel de exegeză, la nivel abstract superior, a lui *Faust* însuși: aproape fiecare frază, citată mai sus, pare un comentar la unul sau altul din momentele vieții lui Faust, începînd cu criza gnoseologică din faimosul lui monolog și pînă la « mîntuirea » din final. Încît se poate spune, pînă la urmă, nu atît că Faust confirmă, în toate etapele evoluței sale, spiritul european, ci — dimpotrivă — că acest spirit european pare complet cuprins în *Faust*. Eroul goetheean ar putea oricînd să declare: Nimic din ceea ce este european, nu mi-e străin!

Explicația acestui uluitor *ambitus*, al operei și al protagonistului ei, pornește chiar din substratul biografic, din structura somatică a personalității artistice goetheene. A remarcat-o — ciudat, nu? — chiar Paul Valéry, teoreticianul « spiritului pur »: « Ceea ce mă frapează la Goethe, înainte de toate, este această viață foarte lungă. Omul devenirii, teoreticianul acțiunilor lente și al creșterilor succesive (care în el se combină straniu cu creatorul lui Faust care este neastîmpărul însuși), a trăit tot timpul de care a avut nevoie pentru a-și încerca de nenumărate ori fiecare resort al ființei sale; pentru a-și face despre sine însuși diferite idei, și de a se elibera de ele, și a se cunoaște din ce în ce mai amplu. El a reușit să se găsească, să se piardă, să-și revină și să se reconstruiască, să fie în mod divers Același și Altul, și să-și observe în sine ritmul propriu de schimbare și de creștere. (. . .) Eul răspunde, la urma urmelor, la orice apel; iar viața nu e în fond decît posibilitate. (. . .) Goethe, Poet și Proteu, trăiește o cantitate de vieți prin intermediul uneia singure ». (*Oeuvres*, tome I, 1957, pp. 535—538). Pentru a ajunge la această admirabilă caracterizare: « Il n'y a pas de mortel qui ait su joindre, avec tant de bonheur, les voluptés qui *créent* aux voluptés qui *dépassent et consument* ».

Cuvinte care i se potrivesc, însă, în primul rînd, lui Faust. Nenumăratele sale « măști » sunt, de fapt, multiplele ipostaze existențiale ale europeanului, de rînd sau excepțional, prin care se realizează pe sine, — ca savant, ca vrăjitor, ca amant, ca educator, ca stăpîn peste oameni, ca traducător al *Bibliei*, ca inginer constructor etc. Ambiția spirituală a lui Faust nu e idealul umanist al Renașterii, acel *uomo universale* setos de a cuprinde cu mintea, și chiar de a practica, toate disciplinele timpului său; ci un ideal care se realizează, pe de-asupra opoziției cunoaștere/putere, în epuizarea întregii experiențe de viață și cultură a umanității, în lărgirea omenescului pînă la limitele lui: *Vîrtejului mă dărui, plăcerii dureroase,/Tristeții-nviorătoare, și urii amoroase./Iar pieptul, de științe vindecat,/De-acum nici o durere nu-și refuze./Și tot ce omenirii i-a fost dat,/Să guste-n mine dornicele-mi buze./În duh spre-nalt și-adîncuri să cutez,/Durerea lumii sune-și cîntarea vastă-n mine,/Cît sinele ei fie-mi lărgit îngustul sine,/Și, ca și ea, la urmă să naufragiez!* . . . Individul, angajat conștient într-o asemenea aventură, are nevoie atît de o trăire directă, în concretul existențial, în acel « val-vîrtej al întîmplării » asumat cu temeritate, cît și de confruntarea, dincolo de aparențele strălucitoare, cu transcendentul; cu alte cuvinte, atît de experiența deșertăciunii, cît și de aceea a extazului. Polaritatea aceasta, înscrisă în structura sa, e proiectată, de altfel, scenic, în permanentul dialog pe care-l poartă cu Mefisto: dialog pe care îl putem figura plastic în imaginea Creaturii în carne și oase, propulsată de energiile sale interioare, cu propria sa Umbră, aruncată pe pămînt, și care-i devine ghid neobosit și inventiv întru aventură; conversație a Luminii cu Întunericul, ca principii constitutive ale lumii; dialog — dar numai aparent — al Binelui cu Răul, deoarece, aici, Diavolul însuși e un agent al divinului, un fel de « bufon al lui Dumnezeu » (Max Kommerell), menit să-l împingă mereu spre Faptă; dialog — în spațiul cultural al Europei — între Nordul romantic și Sudul clasicității, între « norma Zilei » și

« pasiunea Nopții » (Jaspers), ca principii formative ale oricărei personalități (omul de cultură trebuind, după Goethe, să aibă, neapărat, la un moment dat al vieții sale, șansa unei « *italienische Reise* »), în care fausticul nu mai poate fi opus, categoric, *apolinicului* (cum ar vrea Spengler); dialog, în fine, al Clipei cu Durata, ca principii dinamice ale Temporalității.

Am zis, de cîteva ori, *dialog;* dar, în fond, e vorba nu de un ineficient schimb de opinii, ci de o împletire de atitudini vitale, de acte pragmatice convergent-divergente, de antinomiile Faptei; de ceea ce, în planul trăirilor psihice, Giordano Bruno numea *gli furori eroiche* ale omului excepțional, acelea care-i procură experiența propriilor limite: crima și extazul, sfidarea și voluptatea, biruința și eșecul, bucuria și moartea. Izvorînd dintr-o concepție despre lume, și despre situația omului în lume, datată cultural și istoric (e vorba de Pansophie, orientare filozofico-mistică, tipică secolelor XVI-XVII, ilustrată de nume ca Boehme, Paracelsus, Van Helmont, Welling, Kepler etc., ale cărei rădăcini coboară pînă la Plotin și Platon), aceea care oferea o imagine globală, multiplu orchestrată a Universului, ca un Tot ierarhic, străbătut de efluvii ascensionale, — poziția lui Faust față de Natură și Societate depășește cadrele momentului istoric respectiv; ea se arată a fi o constantă a spiritului european din totdeauna, ca punere în situație armonios-conflictuală, de simetrice corespondențe și reacții, a Macrocosmosului și Microcosmosului. Faust e omul-lume, în sensul de « sumă a umanității ca experiență existențială »: opus și totuși convergent Universului, pe care-l oglindește în sine, țintuit Aici, pe pămînt, dar aspirînd mereu spre un Dincolo, experimentîndu-se pe el însuși ca sumă, încă nedesfășurată, a posibilităților sale. Europenismul se declară, acum, în viziunea despre măreția, varietatea și infinitul Universului, a unui om care, la rîndul său, năzuiește spre grandoare, diversitate și dezmărginire: titanism înscris în destinul continuu al Europei, în cadrul căruia Romantismul nu reprezintă decît un moment, datat, de exacerbată afirmare. Există momente în *Faust*, cînd conștiința europeană despre sensul existenței pare a se confrunta direct, în expresia scenică a acțiunii dramatice, cu conștiința Asiei, de pildă: înainte de coborîrea la Mume, eroul opune pledoariei nihiliste a lui Mefisto pentru *gol*, pentru *nimic*, propria sa aspirație spre totalitate ca un absolut al trăirii: *Nimicul tău sper să-mi ofere Totul.*

Într-un asemenea om, sentimentul grandorii sale latente abolește opoziția ireductibilă Creator/creatură, sacrul nu mai este acel *ganz Andere* cutremurător și paralizant, divinul capătă fundamentare psihologică: *Ah, umple-ți inima, oricît de mare,/Și cînd simți-vei uriașa desfătare, /Dă-i numele de care ești în stare:/Zi-i fericire! Inimă! Iubire! Dumnezeu!/N-am nume eu/Pentru aceasta! Simțămînt e totul;/Numele-i fum și zvon/Încețoșînd un jar ceresc . . .* Reducție raționalistă a divinului? Nicidecum. E vorba doar de o de-situare a iraționalului, a misterului, a paradoxului suprem: europeanul se simte în stare să asume, pentru propria-i structură, antinomiile irezolvabile ale Universului, să strămute în Microcosmos tainele Macrocosmosului, insondabilul devine pentru el o dimensiune interioară a individului uman. Scăpată de orice figurație spațială, această confruntare a omului cu transcendența capătă o soluție identică în concepția pe care aventura faustică o preconizează despre *timpul trăit* ca dublet antinomic Clipă-Durată. Sfidarea, pe care eroul o adresează demonului său însoțitor, se concretizează în celebrul pariu încheiat cu Mefisto: *De-oi zice clipei: Zăbovește,/Că prea frumoasă ești, în zbor!/Atunci tu-n lanțuri mă zidește,/Atunci m-aș bucura să mor./Atunci al morții clopot bată,/Atunci tu nu-mi mai ești supus,/Și ceasul stea, și limba cadă,/Iar timpul meu să fie-apus.* Pentru Faust, o asemenea clipă nu mai este un simplu punct, lipsit de orice accent, în desfășurarea lineară a timpului amorf (o « clipă goală »,

ca pentru Mefisto, acest neobosit avocat al vidului), ci un moment de supremă încoronare, în care, paradoxal, coincid trecut, prezent și viitor; un moment în care fie Iubirea, fie Contemplația, fie Fapta dilată instantaneul, prefăcîndu-l în durabil, secunda echivalează Eternitatea, omul devine zeu: *Nici în eoni nu poate să dispară/Urma șederii mele pămîntești.* Materializată în construcția digului, din actul ultim al tragediei, asemenea Clipă constituie, de fapt, măsura și imaginea Realului însuși, în sens activist: ceea ce există, în durată și adevăr, datorită acțiunii umane, ca prag pentru noi acțiuni, pentru o nouă aventură a libertății.

Dacă, în ceea ce privește mecanica Universului, Goethe lasă încă Europei credința dantescă în Iubire, acel *amor che move il sole e l'altre stelle*, în ce privește dinamismul Istoriei, marele poet introduce un principiu activ pe care *Faust*, ca desfășurare dramatică, îl pune în scenă cu o consecvență neabătută: *demonicul*. Rădăcinile lui depășesc, desigur, aria ființei europene, în spațiu și timp. Dar numai europeanul a fost, totuși, capabil să facă din el un resort fundamental al acțiunii omenești, adică să-l plaseze ca principiu exploziv interior al acelei *panton metron* care este omul. Vechii Greci dețineau (probabil dintro epocă plasată înainte de « filtrarea » estetică a terifiantului divin prin zeii personali și antropomorfi) ideia de demonic, ca forță activă impersonală; figurată apoi, și fragmentată, într-o sumedenie de divinități inferioare, situate între zei și eroi, dotate cu manifestări multiple și contradictorii. Vestitul *hybris*, lipsa de măsură umană, era de multe ori rezultatul acțiunii lor, căci demonii erau, în general, agenți ai faptei: *daimonul* lui Socrate, de pildă, era un glas lăuntric binevoitor care formula interdicții față de rău; cu alte cuvinte, — un demon bun. « În concepția lui Goethe (spune L. Blaga în *Daimonion*, 1926, pp. 28—29), *demonicul* înseamnă originar o putere de înrîurire magică, căreia nimic nu i se poate opune. Demonicul e oarecum entitatea absolută, impersonală, a vrăjii magice. Cînd se manifestă în geniu, demonicul pare a fi aceeași putere, dar oarecum *sublimată* pe planul creațiunii sau al productivității ». De-a lungul tragediei, ca gen literar european, demonicul a fost mereu forța obscură, irațională, antinomică, datorită căreia eroul cade în « vina tragică », fără a fi realmente vinovat; dar o forță al cărei rol a crescut treptat, de la Eschil pînă la zilele noastre, situîndu-se, cu timpul, într-un raport invers proporțional cu tragicul; odată cu ceea ce se numește « moartea tragediei », ca gen, ponderea lui a sporit considerabil: eroii pieselor moderne sunt — aproape toți — demonici prin excelență, dar valențele lor tragice s-au subțiat.

În *Faust*, grație personificării lor în cei doi protagoniști, demonicul și tragicul se află într-un echilibru perfect; Goethe însuși numește această cumpănă stabilă « fericire tragică ». Faust își anunță, într-un fel, demonismul, precum și vocația tragică, încă înainte de apariția lui Mefisto; dar nu ajunge să aibă o reală arie de manifestare a *hybris*-ului personal, decît după intrarea în scenă a « partenerului negru »: acesta e cel care-i oferă, de fiecare dată, prilejul de a se adeveri ca atare. Dar Mefisto nu e un simplu auxiliar: el constituie partea care-l întregește pe Faust ca om total; încît ceea ce ni se pare că Mefisto oferă, este de fapt ceea ce Faust însuși descoperă: în fiecare clipă Faust îl descoperă pe Mefisto ca pe o posibilitate a sa, ca pe o latență care devine activă. Expus luminii morale, pe care de veacuri și-a afirmat-o ca un soare al existenței sale, omul european (oferit sieși ca un cadou al transcendenței, ar zice Jaspers) și-a dezvăluit mereu — cu uimire, cu revoltă, cu spaimă, cu încîntare, cu durere, cu cinism — umbra inevitabilă care-l însoțește în orice manifestare a sa: pariul pe care omul îl încheie cu diavolul este, în esență, un pariu cu sine însuși, semnul libertății sale interioare ce trebuie neîncetat recucerită. Aceasta rămîne pentru spiritul european o aventură reală, chiar dacă imposibilă, care, tocmai pentru că nu-l obosește niciodată, îl califică.

Cei care caută imposibilul îmi plac, spune sybila Manto despre Faust, auzind că acesta cutreieră « noaptea walpurgică clasică » în căutarea frumoasei Elena. În exegeza părţii a doua din *Faust* (*Faust und die Welt*, 1977, p. 44), Dorothea Lohmeyer precizează funcţia demonicului mefistofelic: « . . .Mefisto reprezintă tot timpul forţa spirituală specific umană în opoziţie cu divinul-natural. El este principiul temporalităţii şi al nestatorniciei, al moralului şi al înţelegerii, al reflecţiei şi al aparenţei, al practicii şi al inventivităţii, al lucrării artificiale şi al forţei. Dar înainte de orice, şi aceasta e trăsătura lui cea mai caracteristică: conştiinţa mefistofelică se află cu totul în serviciul năzuinţei omeneşti; ea este îndreptată exclusiv spre aceasta, să ajute naturii umane de a-şi satisface dorinţa ei. De aceea Mefisto e inventatorul spectacolelor, specialistul ocaziilor, furnizorul mijloacelor. Mefisto şi Faust se opun ca puteri spirituale polare ». Dacă Thomas Mann admira, în finalul « Prologului în cer », umorul lui Goethe, care îl prezintă pe Dumnezeu ca pe un mare senior ce întreţine relaţii amiabile cu opoziţia (« Das ist der reizendste Scherz »), se poate spune că faptul de a sugera că omul european nu se poate realiza ca atare, decît în complementaritate cu dracul, constitue o glumă filozofică goetheeană la fel de provocatoare.

Caracterul de sinteză a spiritului european este şi mai accentuat în *Faust II*, această scînteietoare fabulă a Naturii, Societăţii şi Culturii. Aici, timpul real şi timpul fictiv se întrepătrund, o « noapte walpurgică clasică », a Sudului, e contrapusă « nopţii walpurgice » de tip romantic a Nordului, din partea I-a. Bineînţeles, Elada prin care Faust rătăceşte în căutarea frenetică a Elenei e un simplu peisaj sufletesc, aşa cum, fără îndoială rămîne Antichitatea pentru orice om de cultură al Europei: e vorba de un « timp magic » (Erich Trunz), acela în care se efectuiază « trecerea de la senzualitatea pornirilor elementare, prin opera de artă, spre o viaţă a culturii fundată moral » (Rickert). Meritul lui Goethe este acela de a sugera pregnant un paradox pe care Estetica, disciplină tipic europeană îl ţine de veacuri în braţe, ca pe un copil mai bătrîn decît ea: acela că idealul estetic de atins, într-o artă care rămîne mereu a viitorului, se află realizat, ca etalon, într-un spaţiu cultural ce aparţine iremediabil trecutului; că modernitatea, oricare ar fi ea, e o funcţie a tradiţiei.

Acest timp revolut care, azi, pentru noi, nu poate fi decît imaginar, foieşte de făpturi simbolice — cele mai multe inventate de Goethe însuşi — care exprimă, fără a spune niciodată răspicat, antinomiile fundamentale ale creaţiei şi productivităţii, — Homunculus şi Mumele, Băiatul-căruţaş şi Euphorion (cele două personificări ale poeziei), Thales şi Anaxagora (ca reprezentanţi ai « neptunismului » şi « vulcanismului » geologic), Phorkiadele, expresie a supremului Urît la Elini, şi Grija, întruchipare a permanentei anxietăţi a omului de azi. În această Antichitate, străbătută de Faust cu gîndul într-o singură noapte, nu stăpînesc zeii frumoşi ai lui Phidias şi Praxiteles, ci generaţiile pre-olimpice, titanii şi fiinţele hibride, Seismos şi Sfincşii, Proteu şi Chiron, Sirenele şi Nereidele: este o lume elementară, a Naturii înseşi, surprinsă în uluitoarele ei metamorfoze, în care terificul e cealaltă faţă a sublimului. Această Eladă, care sărbătoreşte universalul acord al stihiilor pe ţărmul Mării Egee, este inconştientul Europei, clocotind de sorii săi obscuri, de propriile sale enigme niciodată dezlegate. În această Eladă, Faust ajunge la graniţele geografic-spirituale ale continentului său: toate simbolurile, amintite mai sus, sunt corpurile străine ale unui Orient fabulos din care organismul cultural european a făcut, prin asimilare, focare de energie creatoare. În sensul acesta, Arcadia în care se petrece episodul Euphorion, este replica tipic europeană a lui Goethe faţă de ideia de paradis, fie el de origine sumeriană, ebraică, creştină sau musulmană: în Natura ei, canonic-livrescă, propusă

de arta greacă, poezia însăşi se confirmă ca o experienţă-limită, a solidarităţii umane, a riscului, a morţii. Căci odată cu moartea superbă a lui Euphorion, nu moare Byron, modelul său real, ci Romantismul european, ori de cîte ori îndrăzneşte să şteargă graniţa dintre Viaţă şi Artă. Arcadia goetheeană reprezintă spaţiul imaginar păgîn din care ţîşneşte mereu şi se prăbuşeşte neîncetat, ca Icar, spiritul poetic. Magicul acestei lumi se află înaintea opoziţiei putere/cunoaştere; el este forţa şi legea interioară, orientată teleologic, a omului, ca monadă: înălţat de-asupra Naturii, dar încă nedesprins de ea.

Că *Faust II* constituie o programatică sinteză culturală o dovedesc structurile material-spirituale ale prozodiei înseşi. Experienţa de o viaţă întreagă a lui Goethe are, aici, ambiţia de a acoperi experienţa de două milenii de poezie a Europei. Versul cu rimă încrucişată (destinat îndeosebi lui Faust), endecasilabul (rostirea preferată a lui Mefisto), versul liber, poezia galantă, cîntecul de chef, marşul eroic, poezia gnomică, enigma, prelucrarea hexametrului antic, sau a imnurilor religioase medievale, rimele alegorice, ditirambul panic, versul cu poantă satirică, « discursul mixt » al poeziei filozofice, unele fragmente de adevărată « poezie pură », — toate acestea asigură o varietate proteică a formelor, ţinînd de domeniul performanţei. Momentul concret al sintezei antichitate/modernitate îl constituie scena dintre Faust şi Elena (actul III), în care regina Spartei deprinde din gura seniorului medieval poezia rimată a timpurilor noastre: clipă de graţie supremă, în care trecerea istorică, pe nesimţite, de la o cultură lirică la alt , e figurată auditiv prin naşterea unei noi eufonii, în chiar structura materială a versului; moment de criză a poeticului, totodată, căci gingăşia scenei de iubire, oricît farmec ar avea, nu poate să obnubileze total intenţia programatică.

Că, într-adevăr, este vorba de o sinteză ideală, deliberat formulată, o dovedesc evenimentele de ordin istoric care înconjură întîlnirea lui Faust cu Elena. Alături de ipostazele de « amant al frumuseţii înseşi » şi « poet al culturii europene », eroul apare, aici, într-o a treia postură, aceea de « unificator social-politic al Peloponezului »: Faust este seniorul medieval ce conduce cinci seminţii germanice care vor instaura, în spaţiul egeic, o orînduire social-politică nouă. *Regina Spartei dă poruncă/Acum ca principi să vă strig;/Puneţi în faţă-i munţi şi luncă/Şi-avea-veţi parte de cîştig.//Germane, ia Corintul iute/Şi apără-l cu val temut !/Achaia cu prăpăstii sute/Servească-ţi, Gotule, ca scut !//La Elis meargă frînca oaste,/Saxonii dea Messenei preţ./Normandul bîntuie pe coaste/Durînd un Argolis măreţ.* « Prin cele cinci seminţii sunt numite cele cinci naţiuni de cultură europeană: prin germani Nemţii, prin goţi Spaniolii, prin franci Francezii, prin saxoni Englezii, prin normanzi Italienii. Astfel se încheie capitularea pămîntului antic în actul simbolic de înfeudare de către popoarele medievale a celor antice, ca moştenire comună, care le leagă într-o nouă unitate: aceea a unei Europe unificate în ideia umanităţii antice » (Lohmeyer, p. 333). Cînd Faust spune acestor prinţi: *Dar Sparta vă va fi stăpînă,/ Prescrisul tron se află-n ea . . .* , el îi înfeudează — medieval vorbind — unei ordini a « frumuseţii » social-politice stăpînitoare în vechile cetăţi democratice ale Eladei, unde domneau cele trei principii: *Lumină, drept, egalitate*. În felul acesta, Faust devine expresia unei utopii politice europene în care Forţa şi Înţelepciunea acţionează armonic sub sceptrul Frumuseţii.

Nu lipseşte din *Faust II* o secţiune transversală printr-o anume societate europeană, aceea care se află pe pragul dintre Evul mediu şi Renaştere: episoadele de la curtea Împăratului, ca istorie reală, întrerup mereu şirul celor din vechea Eladă, ca istorie imaginată. Adept al transformărilor lente, organice, Goethe vede rolul pozitiv al cuplului Faust-Mefisto nu în răsturnarea violentă a structurilor sociale existente, ci în rezolvarea dinlăuntru a lipsurilor care le bîntuie. Două

crize marchează această societate: nevoia de bani (cu grave urmări în tot imperiul — economice, sociale, politice etc.) și nevoia de distracție la curte (satisfăcută prin suspendarea temporară a grijilor zilnice — organizarea unui carnaval mascat). După cum se vede, Goethe prezintă aici « soluția » pe care conducătorii Europei o cunoșteau și practicau încă de pe vremea Romei: *panem et circenses*. Iată de ce Faust și Mefisto devin, mai întîi, creatorii unei noi economii politice: aceea care înlocuiește banul ca valoare efectivă (moneda de aur sau argint) cu o « fantomă » a lui (moneda de hîrtie, garantată financiar — spune Mefisto — de comorile subterane ale împărăției), și care face din practica împrumuturilor și creditelor motorul progresului social-economic. Europa modernă face astfel un pas uriaș, similar cu cel pe care l-a făcut Antichitatea trecînd de la schimbul în natură, la plata în bani. Faust și Mefisto devin, apoi, organizatorii și actorii unui « carnaval roman » de curte, în care alegorismul se arată a fi un instrument de cunoaștere, nu numai de distracție, deoarece spectacolul oglindește concret conștiința de sine a unei societăți care-și vede, întruchipate în el, chiar forțele care-l compun: Împăratul apare sub masca Marelui Pan, sinteză a puterilor universale, Mefisto sub înfățișarea Zgîrceniei, Faust sub aceea a lui Plutus, zeul bogăției. Dar în felul acesta mascarada se transformă în spectacol al demascării societății înseși, care — datorită mecanismelor sale de auto-apărare — nu-și permite să se vadă pe ea însăși, așa cum într-adevăr este, decît într-un cadru ludic, într-un spațiu organizat artificial; numai în ceremonialul controlat al unei « sărbători » cenzura își suspendă, pentru o clipă, acțiunea prohibitivă, pentru a oferi tuturor contemplarea adevărurilor de stat; numai în limitele unui carnaval, Paraziții își pot etala morala lor profitoare, iar Tăietorii de lemne revolta lor surdă: *Dacă/Noi, ciolănoșii,/ N-am fi pe lume ,/Cum ar putea să/Stea, să petreacă/Domnii, frumoșii/Dornici de glume ?*

Artificiul economic al falșilor guldeni, ca și artificiul alegoric al carnavalului, acționează ca factori ai progresului într-o societate care nu mai așteaptă decît un simplu bobîrnac pentru a face un pas înainte. Ființa dublă a omului european, personificată în Faust-Mefisto, concretizează, aici, în practică, seducția pe care au exercitat-o întotdeauna asupra lui Goethe polarități ca natural/cultural, artistic/artificial, esențial/aparent etc., dublete ce caracterizează *fenomenul* ca atare. În spiritul gîndirii europene, se degajă astfel o adevărată filozofie goetheeană a aparenței, care valorifică artificiul, jocul, iluzia, apariția etc. cu totul diferit decît o face, de exemplu, spiritul budhist. Artificiul — care nu e decît viitorul experiment științific, încă în fașă — duce la « fabricarea » lui Homunculus de către Wagner; iluzia scenică, provocată cu ajutorul magiei, în care apar Elena și Paris, în fața curții Imperiale, determină pasiunea erotic-estetică a eroului, ca pe o latență care brusc devine activă; naște în Faust năzuința irepresibilă de a recupera realmente, fie chiar numai în spațiul fictiv și în timpul magic al artei, prototipul Frumuseții. Căci artificiul și iluzia vrăjitorească sunt, la ei, etapa ultimă în care un mare, autentic angajament existențial ajunge să-și dea roadele: la Wagner, pasiunea de o viață întreagă a experimentului în laborator; la Faust, teribila coborîre în tărîmul fără loc și timp al Mumelor, de unde revine cu trepiedul magic. Pentru Goethe, imaginea, masca, alegoria, simbolul constituie reperele principale ce marchează itinerarul spiritual al europeanului spre « fenomenul originar », spre formele arhetipale. Estetica europeană, ce se anunță odată cu « mimesis »-ul aristotelic, nu și-ar căuta mereu justificarea în recursul de principiu la Natură, la natural, dacă nu ar izbuti să identifice esența *sub aparență: aisthesis* înseamnă « senzație ». Există o viață, durabilă și orbitoare, a artificiului și a iluziei, care amîndouă imită Natura, — pare să spună bătrînul Goethe la capătul vieții sale.

Iar Societatea, prin cele două componente ale sale, Cultura și Civilizația, — ce este ea, dacă nu Natură creată de om, pe măsura sa?

Acestei Naturi secunde îi consacră Faust cea din urmă faptă a sa, nu fără a comite — involuntar — ultima lui crimă. Dar, oare, o și duce la îndeplinire? Obține el, într-adevăr, *un liber plai pentru liberul norod ?* Textul goethean e, aici, ambiguu; căci loviturile pe care eroul orb le aude în ultimele clipe ale vieții, și care i se par a fi produse de tîrnăcoapele muncitorilor de la dig, nu sunt decît zgomotele lopeților cu care Lemurii, conduși de Mefisto, îi sapă mormîntul. Victorios sau nu, asupra Naturii exterioare, Faust rămîne, în orice caz, victorios asupra propriei sale naturi individuale, pe care a pus-o să se confrunte cu duhurile și cu zeii, pe care a lărgit-o pînă la limitele umanului. Conștiința acestei naturi interioare, orientată teleologic, ca activitate neobosită în Lume și în Istorie, — iată ceea ce face ca porecla pe care i-o dă, în derîdere, Mefisto, aceea de *Domnul Microcosmos*, să fie adevăratul său titlu de glorie. Tocmai pentru că Umanul, ca Natură, se află în întregime în sine, și la dispoziția sa, el n-are nevoie — asemenea poetului *Divinei Comedii* — să străbată cele trei tărîmuri ale mitologiei catolice, pentru a putea să contemple spectacolul umanității osîndite sau mîntuite: el își poartă cu sine, mereu și inexorabil, infernul, viața sa e continua depășire a unui ideal devenit de-odată nesatisfăcător, iar Grația nu e — pentru el — decît numele religios al Clipei supreme zăbovind în zbor de-asupra lui.

© Asociația Ziariștilor Independenți din România

DON QUIJOTE

SALVADOR DE MADARIAGA

«...un mare european»

Pînă şi numele este european. Mult mai mult decît pare. Nu puţini eruditi spanioli, în frunte cu Rodríguez Marín, au cotrobăit prin arhivele săteşti şi ecleziastice din Andalucía şi La Mancha în căutarea numelor Quijano, Quijada şi Quesada, crezînd că Cervantes i-a dat eroului său un nume derivat de la unul sau altul din aceste patronimice spaniole care încep cu Quix sau Ques. Muncă irosită. Ar fi fost scutiţi de această osteneală fără folos, dacă ar fi acordat atenţie declaraţiilor pe care Cervantes le-a făcut la tot pasul şi după care nu-i păsa cituşi de puţin cum îl cheamă pe hidalgul care avea să devină cavaler rătăcitor, de vreme ce ba îl face să spună că descinde pe linie bărbătească direct dintr-un viteaz Quijada, ba ne asigură că se numea Alonso Quijano. Singurul lucru care pentru el pare să aibă impotranţă este Quij. Dar şi acest lucru trebuie privit cu mai multă atenţie.

De fapt, pe Cervantes nu-l interesa deloc începutul numelui pe care-l poartă eroul său. Îl interesa sfîrşitul. Nu Quix, ci ote. Fiindcă aceste trei litere formează finalul numelui Lanzarote, traducerea spaniolă a lui Lancelot. Laborioşii eruditi au apucat-o deci pe un drum greşit, fiindcă au luat sfîrşitul drept arbitrar şi începutul drept obligatoriu, cînd în realitate pentru Cervantes sfîrşitul era obligatoriu şi începutul era arbitrar. El nu şi-a propus să traseze caricatura unui hidalgo din La Mancha ales dintre cunoscuţii săi şi care se dedase la cititul cărţilor de cavalerie, ba chiar credea că este un cavaler rătăcitor, ci caricatura unui cavaler rătăcitor imitator al lui Lanzarote. Numele? Oricare, cu condiţia să se termine în ote.

De aici, ca punct de plecare, se poate presupune că a început deci să se gîndească la cuvintele care se termină în ote. Şi atunci i-a dat prin minte unul care probabil că l-a făcut să zîmbească de bucurie, ca întotdeauna cînd găsea un joc de cuvinte fericit, fiindcă-i plăcea să se joace cu cuvintele, asemeni lui Shakespeare şi lui Molière. Cuvîntul quixote *este denumirea care se dădea unei părţi a armurii care acoperă piciorul de la brîu pînă la genunchi. Ce nevoie avea de mai mult? Don Quijote avea numele gata croit pe măsură.*

DAUMIER, studiu pentru Don Quijote ▶

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Și în felul acesta Quij intră în istorie. Pentru a-l insera pe eroul său întîrziat în societatea vremii, Cervantes a început prin a vorbi pe ocolite despre hidalgul său: « Unora le place să spună că era poreclit Quixada ori Quesada — asupra acestui punct există divergențe de păreri între autorii care s-au ocupat de cazul lui — cu toate că, după conjecturile cele mai vrednice de crezare, se poate deduce că i se zicea Quijana. Dar asta n-are cine știe ce însemnătate pentru povestirea noastră »[1]. *În felul acesta aruncă peste bord de la bun început toate ostenelile viitorilor eruditi care-și vor bate capul să găsească o familie al cărei nume să înceapă cu Quix. În schimb, cînd isteața și cumintea Doroteea, amestecată în planul urzit de preot și de bărbier pentru a-l aduce pe hidalg acasă, se transformă în prințesa Micomicona, explică tuturor cu însuflețire că cel care-o va salva din mîinile uriașului Pandafilando Balaoacheșul e un cavaler din La Mancha pe care-l cheamă Don Azote sau Don Cigote*[2]. *Terminația obligatorie în ote este evidentă.*

Asta vine în sprijinul ipotezei noastre după care eroul spaniol se trage direct din Lazarote (Lancelot), și astfel dobîndește o genealogie franco-britanică, trăgîndu-și rădăcinile din această legendă cavalerească europeană în care se împletesc cele trei teme faimoase, provenite « din Franța, din Britania și din Roma cea mare ».

Don Quijote își proclamă el însuși această obîrșie. Într-una din primele sale aventuri, cînd i se cere să explice « ce vrea să zică aceea cavaleri rătăcitori », răspunde: « N-ați citit oare, domniile voastre, analele și cronicile Engliterei, unde se vorbește despre vestitele isprăvi ale regelui Arturo, numit tot timpul, în limba noastră romanică din Castilia, regele Artús? (. . .) Aflați că în timpul domniei acestui bun rege s-au pus temeiurile faimoasei tagme cavalerești a cavalerilor Mesei Rotunde și s-au petrecut, pînă într-un cuvînt, poveștile de dragoste care se pun pe socoteala lui don Lanzarote del Lago și a reginei Ginebra . . . », și Don Quijote citează versurile cunoscutului cîntec bătrînesc: « Nu va fi nicicînd viteaz/de femei slujit mai bine/decît fuse Lanzarote/din Bretania cînd veni . . . »

Din Bretania, deci, adică din Anglia, a venit numele lui Don Quijote. Dar, la fel cum s-a întîmplat chiar cu Lanzarote, a venit pe drumul Franței. Fiindcă acest quixote, pe care Cervantes l-a luat din vocabularul armurei pentru a-și boteza eroul, era la rîndul lui un cuvînt pe care spaniola îl luase din franceză, unde aceeași piesă, menită să apere coapsa, la cuisse, *se numește* cuissot. *De unde trag încheierea, în treacăt fie zis, că acest E pe care eroul nostru îl poartă în castiliană, imitație a celui pe care-l adăugăm lui Lancelot pentru a ajunge la forma Lanzarote, este fals și eronat dincolo de Pirinei; astfel încît, trecînd munții pentru a dobîndi universalitate, Don Quijote ar fi trebuit să-și lepede acest E, asemeni lui Lanzarote, și așa cum acesta se cheamă Lancelot, tot astfel ar fi trebuit să devină Quixot în engleză și Cuissot în franceză. Este limpede că* don Cuissot de la Mancha *este semnificația pe care Cervantes a dat-o eroului său. (Dealtfel, acesta se numea Don Quichot în primele ediții franceze.)*

Și să nu se creadă că e vorba de simple nume (lăsînd la o parte faptul că niciodată nu e vorba de simple nume, deoarece numele au aproape întotdeauna importanța lor). În pofida intenției sale satirice, capodopera lui Cervantes se înscrie în curentul puternic al mitului și cavaleriei rătăcitoare care în Evul Mediu scaldă Europa centrală și occidentală ca un rîu îmbelșugat ce fertilizează țările care le străbate și le irigă. Oricît

Un cavaler al libertății
SALVADOR DE MADARIAGA

Marele « spaniol universal », cum i s-a spus lui Salvador de Madariaga, a fost una dintre cele mai luminoase figuri ale culturii spaniole și europene din secolul nostru. În 1956, cu ocazia unei manifestări omagiale organizate în Franța din inițiativa guvernului Republicii spaniole în exil, cînd scriitorul împlinea șaptezeci de ani, Albert Camus declara că se simte nespus de mîndru că este contemporan cu Madariaga, pentru că de la omul politic democrat și vibrantul scriitor spaniol a învățat să se opună tuturor conspirațiilor împotriva inteligenței și libertății, a învățat ce înseamnă capacitatea de indignare a intelectualului ferm, care prin conduita sa vigilentă a reușit să impună ideea de caracter în viața politică europeană în momentul dificil al ascensiunii fascismului *. De-a lungul unei vieți frămîntate, în care a cunoscut și pîinea amară a exilului, Madariaga n-a încetat să lupte pentru cauzele juste: înțelegerea internațională în cadrul Societății Națiunilor, regimul liberal din timpul celei de-a doua Republici spaniole, libertatea și democrația în țara sa și în întreaga lume în perioada postbelică. N-a acceptat să se întoarcă în patrie decît după moartea lui Franco și, în ambianța nouă de democratizare a Spaniei, prezența lui a fost salutată călduros într-o serie de acte omagiale care au culminat cu primirea în Academia de litere în octombrie 1976, în momentul în care împlinea vîrsta de nouăzeci de ani.

Personalitatea lui Madariaga este exemplară deopotrivă prin traiectoria unei vieți demne și prin profilul unei opere de o mare deschidere intelectuală, în același timp foarte spaniolă și foarte europeană.

A fost și este unul din scriitorii spanioli cei mai bine cunoscuți în afara granițelor țării sale, alături de Unamuno, Ortega y Gasset și García Lorca. S-a afirmat în anii primului război mondial, sub înrîurirea lui Ortega, mentorul generației, ca eseist, poet și romancier. Într-o evocare a acelui moment pe care o face într-o carte recentă (*Españoles de mi tiempo — Spanioli de pe vremea mea*, 1974), Madariaga își reafirmă adeziunea la acțiunea de europenizare preconizată de Ortega, în opoziție cu hispanizarea susținută cu aceeași fervoare de « fratele său dușman » Unamuno. Este un moment decisiv pentru cultura modernă a Spaniei, în care se realizează o redeschidere spre Europa a valorilor tradiționale. Convingerea lui Ortega este îmbrățișată de întreaga generație: nu izolarea, ci dialogul cu Europa poate duce la afirmarea valorilor naționale; Spania are nevoie de Europa și în aceeași măsură Europa are nevoie de existența Spaniei și a celorlalte națiuni din care este alcătuită. Pentru redactarea unui manifest al Ligii de Educație politică din 1914, Ortega propune trei persoane: un sociolog, un poet și un inginer, considerînd că astfel va conferi documentului caracter reprezentativ. « Inginerul » era Salvador de Madariaga, care urmase studii politehnice în Franța. Redactatea acelui manifest a constituit pentru viitorul om politic, diplomat și scriitor cea mai potrivită ocazie pentru configurarea mai precisă a concepției sale politice și literare, căci — așa cum singur scrie — « nimic nu ne ajută mai bine să înțelegem ceea ce gîndim decît obligația de a ne așterne gîndurile pe hîrtie ». De atunci Madariaga se impune în cultura

[1] Pentru citatele din roman am folosit excelenta versiune realizată de Ion Frunzetti și Edgar Papu

[2] În spaniolă înseamnă Bici și, respectiv, Tocătură.

* Liber amicorum Salvador de Madariaga, Bruges, 1966.

de extravagante au fost excesele lui, a fost un curent civilizator care a răspîndit stăpînirea de sine, abnegația, compasiunea, respectul pentru femeie și mai ales un criteriu foarte exigent al bunului gust în ceea ce privește conduita personală. Una dintre cele mai mari izbînzi ale lui Cervantes a fost aceea că a păstrat neatinsă moștenirea virtuților pe care le întruchipa cavaleria rătăcitoare, în ciuda forței devastatoare a satirei pe care o îndreaptă împotriva ei; fiindcă Don Quijote este permanent un model al acestor virtuți cavalerești, în așa fel încît cucerește afecțiunea și respectul chiar și din partea acelora care se distrează cel mai mult pe seama nebuniilor lui.

Și aceasta pentru că, din nou în pofida rătăcirilor lui, Don Quijote reușește să mențină mereu în vigoare o trăsătură tipică pentru Europa: simțul calității. E un cavaler spaniol; adică un om care merge călare. Pe vremea cînd s-a născut cuvîntul cavaler, calul era un obiect de lux, care valora cîțiva boi. Nivelul de viață al cavalerului era deci superior celui comun; sub raport material, mai comod; sub raport moral, mai exigent, căci presupunea obligația de a sări în ajutorul seniorului amenințat. Cavalerul era, prin urmare un om de calitate, un senior firesc, și așa se definește Don Quijote în raport cu Sancho; și îl face să stea la masă alături de el, cînd se îndestulează din bucatele păstorilor de capre și-i spune: « Vreau să te așezi aici lîngă mine și să mîncăm pîine și sare de pe același taler și să bei din ce-oi bea și eu, căci despre cavaleria rătăcitoare se poate spune ceea ce se spune despre dragoste; că pe toate le face să fie deopotrivă. » Aceasta e o atitudine foarte europeană, căci face ca rangul să se întemeieze pe calitate, și nu calitatea pe rang.

Pentru Don Quijote, izvorul nobleței îl constituie faptele omului — temă asupra căreia revine în repetate rînduri. E o chestiune strîns legată de disputele din vremea lui Cervantes despre felul în care se obține mîntuirea sufletului: prin credință însoțită sau nu de acte caritabile. Oricare ar fi răspunsul pe care-l dă teologia, nu încape nici o îndoială că spiritul european cere omului să acționeze. Dragostea se arată prin fapte, nu prin vorbe goale. Europeanul este un om activ și, așa cum a observat cu multă acuitate Coudenhove-Kalergi, se modelează după tipul eroului, nu al sfîntului. Se poate spune deci că, în acest sens, Don Quijote întruchipează tipul european atît prin actele existenței sale, cît și prin discursuri și judecăți pătrunzătoare. Chiar de la început, în același capitol XIII, Cervantes îl pune să compare profesiunea de cavaler rătăcitor cu tagma călugărească: « Vreau să spun că ei, călugării, au parte de toată pacea și răgazul ca să se roage cerurilor pentru binele pămîntului, în vreme ce soldații și noi, cavalerii, aducem la îndeplinire ceea ce cer ei, apărînd pămîntul prin tăria brațelor noastre și prin tăișul spadelor noastre, și nu stînd colea, sub vreun acoperiș, ci sub cerul liber, avînd de îndurat arșița grea a razelor soarelui de vară și gerurile năprasnice ale iernii.»

« Bine, bine, se va spune, dar era nebun. » Aspectul acesta este și el vrednic de ample comentarii din punct de vedere european. Una din trăsăturile tipice ale Europei este rolul important pe care-l acordă rațiunii, pe cîtă vreme Cervantes se simte atras de nebuni. Dar nu cumva este vorba de unul și același lucru sau cel puțin de cele două fețe ale uneia și aceleiași medalii? Cine cunoaște cu adevărat un oraș dacă nu i-a văzut periferiile? Cervantes era un observator foarte atent al periferiilor rațiunii, și de aceea nebunii lui nu sînt niciodată întru totul nebuni, ci trăiesc într-o penumbră în care se strecoară o rază de rațiune descrisă cu o intuiție uimitor de exactă.

Desigur că sub acest aspect, ca de altfel sub toate aspectele, capodopera lui este Cavalerul din La Mancha. Căruia i se potrivesc de minune, fără nici o îndoială, cuvintele pe care Hamlet le folosește vorbind despre sine însuși: «Eu nu sînt nebun decît dinspre

spaniolă ca o personalitate literară cu orizont european, asemenea lui Marañón și lui Pérez de Ayala. Afirmarea lui are loc adesea mai întîi în afara Spaniei și abia mai tîrziu înăuntrul ei. Rapida difuzare plurilingvistică a operei lui este înlesnită de buna stăpînire de către autor a mai multor limbi de circulație internațională: spaniola, franceza, engleza. Se poate spune că Madariaga a fost artizanul propriei sale notorietăți internaționale prin faptul că multe din eseurile lui au fost scrise mai întîi în engleză și franceză și abia după aceea au apărut în traducere spaniolă. Astfel, în 1920, publică la Londra cartea *Schelley and Calderon*, pe care, cu mici modificări, o oferă apoi publicului spaniol sub titlul *Ensayos anglo-españoles*, Madrid, 1922. Interesul lui se îndreaptă spre literatura comparată și spre psihologia comparată a popoarelor Europei. Spiritul lui Madariaga se internaționalizează prin achiziții spirituale străine grefate pe fondul spaniol. La studiile politehnice din Franța se adaugă contactul strîns pe care-l realizează cu valorile culturii engleze, în calitate de profesor de literatură spaniolă la Oxford. În deceniul al treilea publică cele mai importante eseuri de literatură spaniolă în perspectivă universală: *The genius of Spain* (1923), schiță a trăsăturilor primordiale ale literaturii spaniole, comparabilă cu sinteza pe care o va realiza mai tîrziu Ramón Menéndez Pidal, apoi o serie de admirabile portrete reunite în volumul *Semblanzas literarias contemporáneas* (1924), și în sfîrșit capodopera sa, *Guía del lector del Quijote* (1926), cel mai bun ghid pentru cititorul lui Cervantes din cîte au apărut în critica spaniolă. Nu are importanță că unele puncte de vedere au fost exprimate și de alți comentatori înaintea lui (Unamuno, Américo Castro), fiindcă Madariaga are darul de a le dezvolta cu o rară claritate expozitivă și cu o forță de persuasiune inegalabilă. Critica lui este luminoasă, pozitivă, potențatoare. Madariaga reușește să amplifice valorile literaturii naționale în străinătate pentru că știe să scrie pentru un public mai larg, stăpînindu-i reperele și făcînd să reverbereze sunetul spaniol într-o cameră de rezonanță europeană.

Dintre ideile eseului despre romanul lui Cervantes, cea mai originală și cea mai riguros și strălucit demonstrată este contaminarea reciprocă a personajelor centrale: dublul proces de « quijotizare » a lui Sancho Panza și « sanchizare » a lui Don Quijote. Perechea cavaler-scutier este interpretată ca o pereche în același timp antagonistă și complementară. Fiecare dintre cele două personaje este cap de serie pentru valorile ce se înscriu într-o orientare fundamentală a omului: pe de o parte, generozitate, spirit utopic, toleranță liberală, urmărirea consecventă a idealului etc., pe de altă parte, scepticism, realism, spirit practic etc.

Aceeași viziune comprehensivă guvernează cea mai importantă lucrare de psihologie comparată, apărută aproape simultan în trei limbi între 1929 și 1930: *Englezi, francezi, spanioli*. Madariaga avea pregătirea necesară pentru un eseu atît de riscant și de dificil: spaniol prin naștere și spirit, a devenit în adolescență un politehnician (ceea ce echivala — cum remarcă André Maurois în prefața la ediția franceză — cu o « chintesență a spiritului francez »), apoi, la maturitate, un prototip al englezului cultivat: profesor la Oxford. Trebuie să adaugăm că între timp fusese director al secției pentru dezarmare la Liga Națiunilor, pentru a înțelege cum de a cutezat să se hazardeze în delicatul joc al comparării națiunilor. În prima parte procedează schematic, trasînd un schelet interpretativ, pentru ca în partea a doua, printr-o analiză nuanțată, să completeze modelul propus la început, dîndu-i carnația vieții.

nord-nord vest.» DonQuijote e un om cu mintea limpede, pătrunzător, chibzuit, cultivat și capabil să ducă la bun sfîrșit o discuție serioasă. O ia razna numai cînd este vorba de domeniul limitat al cavaleriei rătăcitoare și chiar aici, dacă accepți să lupți pe terenul lui, constați că mintea îi este luminată de rațiune.

Ideea de a studia rațiunea prin intermediul nebuniei este foarte europeană și stă astăzi la baza psihiatriei. Această idee este, evident, una din ideile despre viață ale lui Cervantes. Una din trăsăturile care fac atît de fascinantă figura lui Don Quijote este aceea că, dacă de multe ori este complet întreg la minte, niciodată însă nu este complet nebun; și, chiar în momentele de sminteală, întotdeauna parcă își păstrează o doză de bun simț și de armonie. De aceea, cavalerul nostru rătăcitor, în afară de momentele cînd e în joc soarta tagmei lui, poate fi considerat un european model, aflat sub semnul rațiunii, al discuției temeinice și al căutării adevărului.

Această situație capătă un relief extraordinar în scena poate cea mai cervantină a romanului: întîlnirea lui Don Quijote cu Cardenio; unul, mereu gata să o ia razna într-un singur domeniu; celălalt, nebun de-a binelea, dar numai din cînd în cînd. Întîlnirea, așadar, între nebunul numai într-un anumit spațiu și nebunul numai într-un anumit timp. Cardenio e un personaj construit pe baza unui plan de o uimitoare exactitate psihologică: pentru că i-a lipsit curajul să-l atace pe don Fernando, cînd acest magnat i-a furat logodnica, suferă acum de o reprimare a energiilor care-l face să devină victima unor accese subite de furie nejustificată.

Conversația dintre cei doi nebuni este o capodoperă de claritate și pătrundere. Cardenio dictează legea. Nici o întrebare nu poate întrerupe firul tristei sale istorii. O povestește prin urmare pe îndelete, și cu toții îi fac pe voie, pînă cînd din nefericire pătrunde în sectorul nebuniei lui Don Quijote pronunțînd în treacăt numele lui Amadis. Cavalerul

Definind pe englez ca un om al acțiunii, pe francez ca un om al gîndirii și pe spaniol ca un om al pasiunii, deduce din aceste definiții trăsăturile naționale cu rigoarea inflexibilă a lui Spinoza, fără însă a le absolutiza și fără a stabili (ori măcar a insinua) riscante ierarhii naționaliste. Cele trei atitudini caracteristice (*fair-play* pentru englez, *le droit* pentru francez, *el honor* pentru spaniol) sînt analizate pe toate fețele, conducînd la o cunoaștere intuitivă și profundă care zăbovește asupra nuanțelor, căci psihologul comparatist are convingerea că în analiza spiritului popoarelor numai nuanțele pot fi exacte. Pentru meditațiile de acest gen eseul lui Madariaga furnizează armătura cea mai solidă. Perspectiva lui este extrem de fertilă: definindu-li-se trăsăturile specifice, națiunile apar ca fapte psihologice, ca sisteme de tendințe. Caracteristic pentru această viziune larg comprehensivă este faptul că nu-l interesează numai diferențele, ci și asemănările. Concluzia cărții îl definește net pe Madariaga ca spirit european: « Cu cît ne vom da seama mai bine de unitatea profundă care ne face să semănăm, sub deosebirile aparente, cu atît vom fi mai în stare să ne înțelegem ca prieteni ». Scopul eseului se precizează astfel fără echivoc: autorul a urmărit o mai bună înțelegere internațională prin cunoaștere reciprocă, căci unitatea spirituală a Europei nu poate fi pusă la îndoială. Într-o tipologie mai largă, această unitate ni se impune cu forța evidenței. Concluzia este reluată într-o lucrare de după război, *Portrait de l'Europe* (1952), în care este subliniat insistent aerul de familie al popoarelor Europei: « Văzută ca un tot, Europa se detașează într-o lumină la fel de clară ca oricare dintre națiunile care o compun. Diferențele dintre scandinavi și teutoni, dintre latini și slavi, se topesc într-o asemănare generală mai frapantă decît oricare dintre nuanțele și accentele care conferă caractere specifice și varie-

din La Mancha calcă imediat făgăduiala făcută, spune cîteva cuvinte pline de chibzuință și de curtenie privitoare la subiectul său preferat și se scuză pentru infracțiunea comisă. Totul este zadarnic. Încălcarea legii lui a apucat să dezlănțuie furia acestui nebun intermitent și, fără să-și dea seama bine cum, toți cei de față se amestecă într-o încăierare generală cu pumni zdraveni, în afară de Don Quijote, care zace la pămînt, cea dintîi victimă a freneziei lui Cardenio. Dar cînd Sancho, furios pe Cardenio (care, după ce s-a potolit, s-a îndepărtat « cu pas lin »), încearcă să-și verse mînia asupra păstorului de capre, Don Quijote, care între timp și-a venit în fire, se împotrivește spunînd: « Poți fi încredințat că el n-are nici un pic de vină pentru tot ce s-a întîmplat. » Este vorba deci de un caz perfect normal de folosire a rațiunii.

Și lucrul acesta este mai presus de orice îndoială. Nu o dată Don Quijote îi va « dovedi » lui Sancho că el este cel care « are dreptate », cu argumente incontestabile. Iată un exemplu dintre multe altele. Cavalerul Tristei Figuri l-a biruit pe Cavalerul Oglinzilor, care nu este altul decît Samsón Carrasco, deghizat în cavaler cu speranța că prin această stratagemă îl va sili pe Don Quijote să se întoarcă în sat la ai lui. Lucrurile se petrec exact pe dos de cum fuseseră puse la cale, în așa fel încît, atunci cînd învingătorul ridică viziera coifului pe care-l purta învinsul, îl vede pe vecinul său, bacalaureatul. Pentru cavaler dezlegarea tainei e simplă: un vrăjitor vrăjmaș a schimbat chipul celui învins pentru a-i răpi lui bucuria victoriei; dar Sancho nu pare convins. Atunci Don Quijote argumentează în felul următor: « Să vorbim cu chibzuială, Sancho; uite-aici: cum poate intra într-o socoteală dreaptă ca Samsón Carrasco să vină în chip de cavaler rătăcitor, înarmat cu arme de luptă și de apărare, spre a da piept cu mine? » O fi fiind nebun, dar criteriul judecății lui e rațiunea.

tate persoanelor sau națiunilor pe care le unesc și diferențele se șterg atît de mult încît, la urma urmei, mai ales cînd le privim de pe alt continent, gondola venețiană și castelul scoțian ni se par prieteni și vecini naturali în tabloul dotat de istorie și de psihologie cu o unitate izbitoare. »

Dacă Spania a fost pasiunea lui nestinsă, Europa a fost ideea majoră a lui Madariaga. Prin întreaga lui activitate ilustrează complexa personalitate a unui umanist european, cu o sensibilitate mereu trează și o nepotolită curiozitate intelectuală, la care se adaugă un înalt simț moral. Madariaga a cunoscut și a practicat cele mai variate forme ale inteligenței și acțiunii umane: ca om de stat, diplomat, scriitor, profesor, conferențiar. S-a afirmat pe bună dreptate (Paul Bastid) că de la Benjamin Constant nu se mai întîlnește exemplul unei educații europene care să depășească fără nici o ezitare prejudecățile frontierelor naționale. La care se adaugă o cunoaștere exactă și profund afectivă (bazată pe adeziune și asimilare spirituală) a națiunilor europene, pe care aspiră să le vadă într-o varietate armonioasă. Madariaga nu concepe Europa, ca pe o negare a particularităților naționale căci fără ele Europa ar fi inconsistentă. Dar națiunile nu pot trăi izolat și cu atît mai puțin își pot proclama autarhia în orgolii intrasingente și expansive. În 1930, cînd în Germania partidul nazist cîștigă teren în alegeri și Madariaga este nevoit să-și dea demisia de la departamentul dezarmării din cadrul Ligii Națiunilor, se spune că a declarat (H. Brugmans): « Nu Societatea Națiunilor a eșuat, ci națiunile societății ». Constatarea aceasta nu e un simplu paradox, ci concluzia experienței sale de la Geneva, unde mult timp s-a vorbit de un « spirit Madariaga » (înrudit cu « spiritul Titulescu ») susținător al cooperării națiunilor ca entități

Nu degeaba îi spune scutierului său în capitolul următor: « Şi înţelege o dată, cu toate cele cinci simţuri ale tale, că tot ce am făcut, tot ce fac şi tot ce voi face e întotdeauna bine chibzuit. » Această pretenţie nu are nimic nebunesc. Iar faptul că înţelegerea trebuie să se întemeieze pe toate cele cinci simţuri este o dovadă a unui mod prin excelenţă european de a exprima valoarea vitală pe care înţelegerea şi cele cinci simţuri o au pentru omul european. Numai lui Cervantes îi putea trece prin minte să pună acest gînd în gura unui nebun dinspre nord-nord vest. Şi desigur că, la capătul acestui drum, Cervantes ajunge în acelaşi loc cu Shakespeare: îl face pe nebunul lui să simuleze nebunia. Hamlet se preface că-i nebun pentru a-şi permite o mai mare libertate de acţiune şi de exprimare, şi aşa îşi poate ascunde mai bine intenţiile. Don Quijote, vrînd să-l imite pe Amadís, care s-a dedat la tot felul de năzbîtii şi sminteli pentru a da frîu liber durerii pricinuite de dispreţul pe care i-l arată Oriana, îl anunţă pe Sancho că are de gînd să se prefacă nebun pînă ce el se va întoarce cu ştiri de la Dulcineea şi că, dacă acestea nu vor fi bune, va înnebuni de-a binelea. Caută aşadar un loc potrivit în Sierra Morena şi după ce-l găsi — zice Cervantes — « începu să spună cu glas tare, de parcă şi-ar fi pierdut minţile », frază pe care merită să o subliniem.

Un joc subtil: nebunul care se preface nebun. Dar dincolo de acest joc subtil fondul de raţiune este evident. Astfel că de-a lungul romanului îl vedem pe Don Quijote luînd apărarea cauzelor şi ideilor de cea mai pură esenţă europeană, cum era de aşteptat din partea unei făpturi zămislite de geniul fertil al unui strălucit discipol al lui Erasm. Aşa, bunăoară, despre vrăjitorii: « Ştiu eu prea bine că nu există vrăji pe lumea asta care să poată clinti şi culca la pămînt voinţa, cum cred unii; fiindcă voia noastră este liberă, şi nu există ierburi ori vrăji în stare s-o abată din drum. » Sau despre cazne: « Deoarece, spun ei (ocnaşii), tot atîtea buchii are şi un nu cîte are şi un da, şi cel împricinat nu-şi dă seama ce noroc are că-i stă viaţa sau moartea în puterea limbii sale, şi nu în puterea limbilor celor ce aduc mărturii şi dovezi; şi, la urma urmei, drept să-ţi spun, mai că-mi vine şi mie a crede că nu-s chiar greşiţi în ceea ce spun şi că au dreptate. » Aşa vorbeşte unul din paznici, iar Don Quijote îi întăreşte spusele: « Şi eu tot aşa socotesc. »

Cumplite vremuri. Nu vom afla în acest dialog nici o urmă a argumentului suprem invocat de vremurile noastre împotriva torturii: cruzimea. Pentru paznic, ca şi pentru cavalerul nostru rătăcitor, important este faptul că tortura nu constituia un mijloc obiectiv şi eficace pentru a descoperi adevărul — atitudine cum nu se poate mai europeană.

Cu egală cutezanţă se năpusteşte cavalerul nostru, cu lancea în cumpănire, împotriva oricărei mori de vînt medievale care-i stă în cale. L-am văzut cum îi atacă pe vrăjitori. Dar care este atitudinea lui faţă de uriaşi? Desigur că, dacă îi priveşte dinspre nord-nord vest, cred în ei. Care este însă adevărata lui opinie atunci cînd îi vede din oricare alt sector al fiinţei sale? Rareori a izbutit Cervantes o mai fericită îmbinare a gîndirii şi a expresiei ca în pasajul următor. « Cum? Seniorele meu Don Quijote, întrebă bărbierul, chiar atît de mare socoţi să fi fost uriaşul Morgante? » O asemenea întrebare cere un răspuns european, căci a dori să afli ce înălţime are un anumit uriaş ţine de spiritul ştiinţific, care măsoară lucrurile, şi acest spirit este prin excelenţă al Europei. Cervantes nu pune în gura cavalerului său un răspuns simplu, direct şi răspicat, ci nuanţat cu fineţe şi atît de bine chibzuit, că nu-i lipseşte nimic din ce trebuie să cuprindă: o reverenţă corectă şi puţin ironică în faţa Sfintei Scripturi, cîteva fapte concre-

distincte şi suverane. În concepţia democratică a lui Madariaga, unitatea Europei trebuie să se bazeze pe respectul naţiunilor, nu poate fi decît o unitate în diversitate. Europa nu este privită cu ochi de statistician, ci în termeni de cultură şi de libertate. Madariaga crede în viabilitatea personalităţilor colective care sînt naţiunile, nu e un cosmopolit de tipul secolului al XVIII-lea, ci un exponent al concepţiei patriotice moderne de după marea Revoluţie franceză. Europa este privită ca un mănunchi de naţiuni, ceea ce presupune coeziune şi multiplicitate.

Apărător neabătut al demnităţii umane, Madariaga nu a demisionat în fond niciodată de la misiunea de « paznic de far », în pofida demisiilor « instituţionale », cum a fost cea de la secţia dezarmării de la Liga Naţiunilor. Lupta pentru « onoarea spiritului » nu încetează însă niciodată, şi în 1933 îl aflăm la Paris la întîlnirile pentru apărarea spiritului european, care au loc sub preşedinţia lui Paul Valéry şi unde Madariaga este alături de Jules Romain, Denis Parodi, Thomas Mann, Aldous Huxley J. Huizinga, Georges Duhamel. În mai 1948 participă la Congresul Europei de la Haga, unde prezidează comisia culturală. Mai tîrziu, din nou la Paris, participă la Festivalul « Secolul XX » din cadrul Congresului pentru libertatea culturii, împreună cu William Faulkner, Wyston Auden, André Malraux şi Denis de Rougemont.

Ceea ce conferea autoritate gîndirii lui Madariaga, pe lîngă calităţile ei intrinseci, era perfecta acoperire morală, angajarea unei vieţi întregi, unitatea dintre cuget şi faptă, dintre opera literară şi activitatea civică, conştiinţa unui intelectual dispus să plătească libertatea cu preţul exilului. Lui Madariaga i s-ar potrivi cuvintele pe care le-a pronunţat Cattaneo despre Foscolo, cînd acesta s-a expatriat în momentul restauraţiei habsburgice în Italia: « Ne-a dăruit o nouă instituţie, exilul ». Un exil care l-a făcut să se simtă mai spaniol ca oricînd, revelîndu-i dramatic rădăcinile A urmărit de departe toate avatarurile politice şi intelectuale ale ţării sale, fiind — cum observă Maurois — cel mai spaniol dintre francezi, cel mai spaniol dintre englezi şi cel mai spaniol dintre spanioli.

Viaţa lui Madariaga impresionează prin puritatea şi perseverenţa intelectuală şi morală, prin angajarea în acelaşi timp suplă şi principială, întotdeauna eficientă, în problemele politice ale epocii noastre, despre care, a scris pagini de mare profunzime. Democraţia, demnitatea, libertatea au fost pentru Madariaga imperative ale conştiinţei. Asemeni lui Don Quijote, a fost un cavaler rătăcitor gata oricînd să lupte împotriva tuturor injustiţiilor.

Într-o caldă evocare pe care i-o face hispanistul francez Marcel Bataillon, Madariaga este caracterizat drept « omul Societăţii Naţiunilor » care a dat dovadă, asemeni Doroteei din romanul lui Cervantes, de « înţelepciune reală şi inerentă », nobil exemplu de om liber şi cu o conştiinţă exigentă. Unul din oamenii care l-au cunoscut cel mai bine, de asemenea artist şi diplomat, Alexis Leger (Saint-John Perse) evocă, în volumul omagial amintit, trăsătura care i se pare cea mai caracteristică pentru Madariaga, eleganţa morală: « Mîndria lui secretă era mai secretă decît orice pudoare, orgoliul lui pudic era mai pudic decît orice orgoliu ».

Fără emfază şi complezenţă, fără oportunism şi abdicări, Madariaga ne oferă o impecabilă lecţie de integritate şi de apărare fervenţă a libertăţii. Capitolul final din eseul *Ghid pentru cititorul lui Don Quijote*, pe care l-am ales pentru traducere, poate fi considerat un veritabil autoportret spiritual.

ANDREI IONESCU

te, o intuiție profetică a anatomiei proporționale pe care o va intui peste veacuri Cuvier și, pe deasupra, o concluzie a cărei ironie l-ar fi încîntat pe Voltaire:

« Cînd e vorba de uriași, sînt păreri felurite dacă au trăit sau nu pe lume; dar Sfînta Scriptură, care nu se poate abate nici cu atitica de la adevăr, ne arată că au trăit, povestindu-ne istoria cu matahala aceea de Goliat, înalt de șapte coți și jumătate, ceea ce este o înălțime peste fire. De asemenea, în insula Siciliei s-au găsit oase de la picior și de la umăr atît de mari, încît vădesc că purtătorii lor au fost uriași, și încă atît de mari cît niște turnuri din cele înalte; că doar geometria te face să nu mai pui la îndoială acest adevăr. Cu toate acestea, n-aș putea să-ți spun cu jurămînt ce mărime să fi avut Morgante, măcar că nu cred să fi fost prea înalt; mă îndeamnă la această părere faptul de a fi găsit în istorisirea unde se vorbește mai cu seamă despre isprăvile lui că dormea de multe ori sub acoperiș; și deoarece găsea case care să-l adăpostească, e la mintea omului că înălțimea lui nu putea fi peste fire. ».

O artă iscusită și magistrală lasă problema deschisă, așa cum face însăși natura. Episodul cu ocnașii nu constituie cîtuși de puțin o excepție, în pofida aparențelor. În ultimă instanță, atitudinea lui Don Quijote, chiar argumentele lui pentru a se convinge că trebuie să-i elibereze pe ocnași ce altceva sînt decît presimțiri ale lui Tolstoi? Ceea ce nu suportă este să se facă silnicie nimănui, ducînd pe cineva acolo unde nu vrea să meargă: « fiindcă mi se pare crud să faci robi din cei pe care Dumnezeu și natura i-a făcut oameni liberi. » Așa le vorbește Don Quijote paznicilor pentru a-i convinge să le dea drumul ocnașilor. Iar cînd paznicii nu vor, le dă el drumul și, ca răsplată pentru osteneala lui, nu le cere dcît să meargă la Toboso și să se prosterneze la picioarele Dulcineii, din care pricină ocnașii dezlănțuie o ploaie de pietre asupra binefăcătorului lor.

De obicei această scenă e prezentată ca una din nenumăratele extravaganțe ale cavalerului nebun, îndată sancționată ca atare chiar de aceia care profită de pe urma ei. Dar, în cazul lui Cervantes, trebuie să privim totul mai îndeaproape. Scena începe cu un dialog remarcabil între Sancho și Don Quijote.

« — Ăsta-i un lanț de osîndiți de-ai regelui, oameni duși la muncă silnică, pe galere.

— Cum oameni duși la muncă silnică? întrebă Don Quijote. E oare cu putință să facă regele silnicie vreunui om?

— N-am spus asta, răspunse Sancho. Am spus doar că sînt oameni care, pentru fărădelegile lor, au fost osîndiți să plece la galere, în slujba regelui, cu de-a sila.

— Așadar, reluă Don Quijote, oricum ar fi să fie, oamenii ăștia, de vreme ce sînt duși, se cheamă că merg cu de-a sila, și nu de bunăvoie. »

Ceea ce Don Quijote evocă aici este nici mai mult nici mai puțin decît evoluția conceptului european de lege, de la « ceea ce este impus de sus » la « ceea ce, fiind aceptat de toți, nu mai este nevoie să fie impus ». Evoluția aceasta este paralelă cu aceea pe care o înregistrează exercitarea puterii de la guvernarea prin forță la guvernarea prin consimțămînt liber, de la ascultare la asentiment. Văzută în această lumină, capătă claritate și semnificații noi întrebarea pe care i-o pune Don Quijote lui Sancho: « E oare cu putin:ă să facă regele silnicie vreunui om? » Acest episod este o prefigurare a uneia din creațiile cele mai caracteristice ale Europei: democrația.

Nu mai puțin europene sînt comparația, contrastul, lupta care se dă în mod aproape permanent în imaginația lui Don Quijote între arme și litere, și care-l îndeamnă să țină discursuri înflăcărate mai mult sau mai puțin legate de firul narativ. Pentru el, ca pentru oamenii timpului său, de bună seamă că literele sînt științele juridice și înțelesul acesta s-a păstrat pînă astăzi. Iar din lectura numeroaselor lui discursuri și tirade asupra acestei chestiuni se poate conchide că, dacă întotdeauna se așează de partea armelor proclamîndu-le superioritatea față de litere, își dă seama perfect de dubla înlănțuire de concepte

care ilustrează atît de bine istoria stăpînirii spaniole în teritoriile de peste mări. Cele două simboluri, litere și arme, corespund fiecare cîte unei serii: pe de o parte, interesului pentru obiectul acțiunii, adică pentru res publica, republică, drept, virtute, judecată a priori, Președinte; pe de altă parte, interesului pentru subiectul acțiunii, adică pentru autoritate, monarhie, onoare, judecată a posteriori, Vicerege. Cînd regele Spaniei trimetea în colonii un om versat în litere (cera era întotdeauna un om al bisericii) pentru a guverna o țară, îl trimitea nu ca Vicerege, ci ca Președinte.

Se cuvine să ne ferim de tendința de a data ideile noastre moderne fixîndu-le la momentul Revoluției franceze sau la momentul Jean Jacques Rousseau. Dacă nu și-ar fi avut rădăcinile înfipte adînc în solul european, este puțin probabil că Rousseau ori Robespierre ar fi reușit să le creeze din nimic și să le impună în întreaga Europă. În capodopera lui Cervantes s-ar putea găsi nu puține exemple de idei « moderne ». Iat-o, bunăoară, pe Marcela, frumoasa păstoriță pe care prietenii lui Crisóstomo o acuză de cruzime și o compară cu un vasilisc, fiindcă, refuzînd să accepte dragostea tînărului poet-păstor, l-a împins să-și pună capăt zilelor. Apare pe neașteptate înaintea lor, cînd se pregăteau să-l îngroape, și în fața trupului nefericitului îndrăgostit înconjurat de întristații săi prieteni ține un discurs cu care s-ar fi mîndrit însuși Jean Jacques: « Întocmai cum vipera nu e drept să fie învinovățită pentru veninul ei, căci i l-a dat natura, chiar dacă ucide cu el, cu atît mai puțin merit eu să fiu certată pentru faptul că sînt frumoasă; fiindcă frumusețea unei femei e ca focul pe care-l ții departe de tine, sau ca tăișul săbiei ascuțite: nici focul nu arde și nici spada nu taie pe cine nu se apropie.» Și apoi vine această afirmație splendidă: « Eu m-am născut liberă, și ca să pot trăi liberă am ales singurătatea poienilor: arborii acestor munți îmi țin tovărășie; apele limpezi ale izvoarelor acestora mi-s oglinzi; arborilor și apelor acestora le împărtășesc gîndurile mele și pe ei îi fac părtași la frumusețea mea. » Și ca o încununare a celor spuse mai înainte, aceste cuvinte care l-ar fi făcut să pălească de invidie pe însuși vicarul din Savoya: « Hotarele dorințelor mele sînt munții aceștia, și dacă trec ele vreodată granița, e doar ca să contemple frumusețea cerurilor, trepte pe care sufletul urcă în lăcașurile stării lui dintîi. »

La fel de vrednic înaintaș al lui Jean Jacques se arată Don Quijote și în privința educației și vocației. Cavalerului cu Mantia Verde, hidalgo de țară care-i împărtășise supărarea pricinuită de preferința fiului său pentru poezie, neglijînd astfel științele juridice și teologia, iată ce-i răspunde Don Quijote: « . . . cît privește faptul de a-i sili să învețe una sau alta din științe, nu mi se pare un lucru nimerit, deși nu-i rău să-i povățuiești »; și pe urmă adaugă aprecierea că poezia « nu trebuie lăsată pe seama măscăricilor și nici a gloatei celei nepricepute, care nu e în stare să cunoască și să prețuiască comorile cuprinse într-însa. Și să nu crezi, domnule, că eu numesc aici gloată numai pe oamenii de rînd, din popor, căci tot omul neștiutor, fie chiar și de neam mare și domnitor, poate intra și trebuie să intre în rîndul gloatei. » Dar Don Quijote observă îndată după aceea că tînărul despre care stă de vorbă cu tatăl său greșește cînd preferă poezia grecească și latină poeziei în limba spaniolă, adică în limba poporului, « și iată pentru ce: marele Homer n-a scris în latinește, fiindcă era grec, și nici Vergiliu n-a scris în elinește, fiindcă era latin. » Așadar se cuvine să vorbească și să scrie fiecare în limba sa. Acestea sînt opiniile unui european umanist atent la mișcarea spirituală specifică a poporului său și prin aceasta precursor al curentului care în secolul al XIX-lea va primi numele de afirmare națională.

Dar dacă Cervantes și eroul său își fac apariția în pragul epocii de afirmare națională, concepută ca o forță naturală a spiritului care în aspectul său pozitiv produce națiuni la fel cum produce făpturi omenești, îi putem vedea, de asemenea, depășind forma negativă a naționalismului care duce la conflicte și războaie. Scena în care amin-

doi se înalță astfel deasupra limitelor naționale, în ciuda popularității sale universale, nu este încă de ajuns cunoscută în toată profunzimea ei satirică:

Cine nu a citit acea pagină minunată în care închipuirea lui Don Quijote transformă turmele de oi și de berbeci în două armate care se înfruntă? Și cum am putea uita acele nume fabulos comice pe care Don Quijote le născocește pentru a-i zugrăvi lui Sancho popoarele, calitățile și țările de unde provin acele oștiri. Dar aceste nume merită să fie privite mai îndeaproape.

Astăzi se acceptă ca lucru sigur că unele dintre ele se referă la ducele de Medina Sidonia, amiral al Invincibilei Flote și la două sau trei persoane din familia lui. Este de asemenea aproape sigur că marele împărat Pentapolin cu Mînecile Suflecate este o malițioasă aluzie la Filip al II-lea, care nu se distingea prin activitatea sa războinică și putea fi numit stăpîn peste cinci regate în diferite chipuri (fie Castilia, Aragón, Portugalia, Neapole și Sicilia, fie Spania, Portugalia, Italia, Flandra și Lumea Nouă). Cînd Don Quijote enumeră oștile pe care le vede înaintea ochilor săi stăpîniți de halucinații, realizează de fapt o descriere a Spaniei și a spaniolilor, adăugind Apeninii și, poate pentru a-l deruta pe cenzor, « tot ce cuprinde într-însa Europa ». Dacă la aceste indicii adăugăm faptul că adversarul lui Pentapolin este Alifanfaron, care domnește peste o insulă, devine limpede tot ce fierbe în închipuirea lui Cervantes.

Putem acum, așadar, să apreciem în semnificațiile sale adînci faimoasa bătălie dintre turmele de berbeci. Transfigurare pentru Don Quijote, satiră pentru Cervantes; astfel încît dacă nebunia eroului transformă berbecii în oștiri, satira lui Cervantes transformă oștirile în berbeci. Și contrastul acesta dobîndește un înțeles european și mai pronunțat dacă îl punem în legătură la rîndul său, și tot prin contrast, cu proslăvirea de către Cervantes a bătăliei de la Lepanto, victorie nu numai spaniolă, ci și europeană.

Cervantes vede, deci, în luptele dintre creștini bătălii între turme de berbeci, gînd erasmist și european, pe care un alt erasmist, Alonso de Valdés, secretarul lui Carol Quintul, îl formulase cu o generație în urmă, scriind că toate războaiele dintre creștini sînt războaie civile . . .

Dar cum se guvernau acești europeni? Asupra acestui aspect Cervantes și-a spus limpede părerea, ca și asupra altora, și opinia lui este tot malițioasă și satirică, exprimată, ba chiar am putea spune întruchipată într-una din scenele cele mai hazlii ale operei. Scena se petrece la sfîrșitul părții întîia, cînd, la hanul pe care Don Quijote îl ia drept castel, Cervantes face să se adune la un loc în chip miraculos o mulțime de personaje, povești și întîmplări. Deodată intră în scenă bărbierul cu coiful lui Mambrino și-i cad ochii pe imaginea adevărată a samarului său, de fapt a măgarului său, pe care Sancho i-l luase ca pradă de război. Îl cere înapoi spunînd că e al lui, și pe loc Sancho, imitîndu-și stăpînul, îi răspunde că nu e samar de măgar ci harnașament pentru cal, și fiecare dintre ei o ține morțiș pe-a lui.

Ce simbol mai bun pentru niște alegeri? Fiecare partid își proclamă adevărul său, viziunea sa despre lucruri. Așa încît don Fernando, fiu de duce la urma urmei, își dă seama imediat de ocazia pe care o are de a se purta ca un nobil, că doar e fiu de duce și știe să stoarcă din viață toată seva pe care o conține; așa că declară, cu autoritatea rangului său, că va face un plebiscit prin vot secret, bineînțeles; drept care umblă de la unul la altul din cei adunați acolo ca să le ia voturile, adică să afle în taină, vorbindu-le la ureche, dacă socoteau că era samar sau harnașament; și cum toți găsesc în asta un prilej de mare veselie și nu se gîndesc decît cum să petreacă mai bine, declară că e harnașament, așa încît bărbierul pierde alegerile, deoarece, cum spun francezii, cînd toată lumea se înșeală atunci toată lumea are dreptate.

Și nu este vorba numai de o simplă satiră împotriva sufragiului universal; de vreme ce se revine asupra ei într-unul din numeroasele eseuri pe care le scrie Cervantes despre tema sa permanentă: ce este adevărul? Aceasta este întrebarea pe care o ascunde în adîncul lui acest roman la prima vedere scris pentru desfătarea cititorului; întrebare la care pe fiecare pagină oferă răspuns două glasuri: glasul a priori *al cavalerului și glasul* a posteriori *al scutierului. Don Quijote înfruntă realitatea cu o idee preconcepută despre ceea ce există, care poate corespunde sau nu lucrurilor, dar la care el silește lucrurile să se supună. Sancho nu are nici o idee preconcepută, nici nu are habar de ideile generale: este, deci, dispus să accepte orice s-ar întîmpla și să transforme evenimentele în proverbe care să-i fie un sprijin al memoriei. Caracterul viu și trăit al adevărului empiric nu s-a exprimat niciodată atît de viguros ca în felul de a vorbi al lui Sancho. Iată un exemplu strălucit: « Să-mi încapă numai insula pe mînă, că m-oi strădui să fiu un cîrmuitor atît de destoinic încît, în ciuda celor răi, să ajung la cer; și să știi că asta n-o fac fiindcă-mi ard călcîiele să-mi las casa sau să mă-ndes la mă-riri, ci numai din setea ce-o am de-a-ncerca și eu ce gust are să fii cîrmuitor. »*

Totuși, planul acestei opere este prea subtil pentru a îngădui o simplă antiteză de alb și negru, așa încît trebuie să-l auzim pe Don Quijote făcînd elogiul cel mai înflăcărat al proverbelor într-un pasaj care merită să fie citat, chiar dacă ar fi să-l cităm numai pentru o observație pe care cavalerul o face parcă în treacăt, în ciuda importanței fundamentale pe care o are în acea epocă: « Mi se pare, Sancho, că nu există pe lume proverb care să nu fie adevărat, fiindcă toate sînt sentințe scoase din experiență, care este mama tuturor științelor ». Se aude aici glasul lui Cervantes, care coincide cu cel al contemporanului său Francis Bacon, glas cu adevărat european. Dar dacă așa gîndește Don Quijote, nu același lucru face Don Quijote. În viața lui de fiecare zi e un platonic, care abordează realitatea cu o idee preconcepută, în timp ce Sancho nu are nici cea mai vagă idee despre ceea ce este o idee și așteaptă să i-o spună viața. Dar, din nou totuși, să nu forțăm antiteza, căci ar însemna să ne depărtăm de spiritul lui Cervantes, care a avut grijă să-l facă chiar pe Sancho să spună următoarele cuvinte: « Eu sînt din neamul Panza, care sînt oameni încăpățînați și, dacă au apucat să spună nu, atunci o țin într-una nu și nu, chiar de-ar fi să fie pe dos și toată lumea ar fi de altă părere decît ei. »

Cervantes a plăsmuit acest contrast nuanțat între cele două personaje principale prin intermediul unui episod pirandellian de la începutul părții a doua, în care cavalerul și scutierul comentează propria lor istorie, care a fost publicată și de atunci e citită de toată lumea. Don Quijote este îngrijorat și are fruntea înnegurată, gîndindu-se la erorile pe care le-o fi făcut autorul în detrimentul bunului său renume; Sancho se lasă purtat fără rezerve și fără grijă pe aripile faimei. Cei doi poli ai adevărului, care, sub numele lui Platon și Aristotel, și-au exercitat influența asupra spiritului Europei, se înfruntă de-a lungul acestui roman, făcîndu-l să devină astfel unul din drumurile pe care Europa a apucat-o pentru a ajunge la cunoașterea de sine.

Există spre sfîrșitul cărții o altă scenă care răsună de armonice intelectuale: aceea în care Don Quijote și Sancho se întîlnesc cu ceata de tîlhari catalani, a căror căpetenie este faimosul Roque Guinart. Cervantes povestește cum acest celebru haiduc, « punîndu-i pe ai săi să se așeze-n rînd, le porunci să scoată acolo, înaintea lui, toate veșmintele, giuvaerurile și galbenii, dimpreună cu tot ceea ce furaseră de la cea din urmă împărțire; și după ce prețui repede totul, socotind și preschimbînd în bani lucrurile ce nu puteau fi îmbucătățite, le împărți la întreaga lui ceată cu atîta dreptate și înțelepciune, încît nu păgubi pe nimeni nici cu atîtica și nu se abătu cîtuși de puțin de la regulile bunei împărțeli. » Și pe urmă îl făcu să spună: « Dacă nu stau cu ăștia să le măsor totul, pînă la ac, apoi nu mai am trai cu ei. »

Acesta este, după părerea mea, unul din numeroasele personaje prin intermediul cărora Cervantes pune probleme mai adînci decît pare la prima vedere. E limpede că își propune să compare două feluri de societăți: una, mai mică, este ceata haiducilor, cealaltă, mai mare, este națiunea. Cea mică trăiește din violarea legilor celei mari,

dar nu poate trăi fără să asculte cu sfințenie de propria sa lege. Este, așadar, evidentă paralela cu atitudinea școlii juridice din Salamanca, unde pe vremea aceea se puneau bazele dreptului internațional. Se făcea încercarea de a convinge societățile mai mici, sau națiunile, că era nevoie să se aplice societății celei mari, alcătuite din ansamblul națiunilor, principiile de drept pe care fiecare căuta să le impună înăuntrul frontierelor sale, așa cum făcea Roque Guinart cînd împărțea haiducilor săi prada.

Bineînțeles că o schiță a figurii lui Don Quijote ca personaj european nu poate fi încheiată fără a cita cea mai nobil europeană dintre afirmațiile sale. Dar înainte de a o face, trebuie să ne amintim de păstorița Marcela, pe care am văzut-o proclamînd faptul că s-a născut liberă, precum și de momentul în care Sancho, venindu-și în fire după delirul de mărire și descoperind că « avuțiile ce le cîștigi în cîrmuiri de soiul ăsta sînt spre paguba tihnei » și că insula cea mai grozavă îți dă mai multă bătaie de cap decît bucurie, renunță la cîrmuire și spune: « Dați-vă la o parte, jupînilor, și lăsați-mă să mă-ntorc la starea mea cea slobodă de mai-nainte ».

Nimeni să nu fie surprins, prin urmare, dacă atunci cînd Don Quijote părăsește palatul ducilor și pleacă din nou în căutare de aventuri, de îndată ce se văzu în mijlocul cîmpului « i se păru că mai trăiește o viață și că-și recapătă puterile » și întorcîndu-se către Sancho îi spuse acele memorabile cuvinte: « Libertatea, Sancho dragă, este unul din darurile cele mai binecuvîntate din cîte cerurile le-au hărăzit oamenilor; cu ea nu se pot asemăna nici comorile ce le ascunde pămîntul și nici acelea pe care le-nvăluie marea: pentru libertate, ca și pentru cinste, se poate și se și cade să-ți primejduiești și viața ».

Don Quijote, « faimosul spaniol », este un mare european.

În românește de ANDREI IONESCU

DAUMIER:
desen pentru Don Quijote

ANTON DUMITRIU

DON QUIJOTE
sau
inversiunea condiției umane

Urmăresc o stea
« Don Quijote », partea I, cap. XLIII

Cu don Quijote m-am întîlnit de mai multe ori în decursul vieții mele: în copilărie, cînd mi-a înflăcărat imaginația și mi-a deschis dorul de aventură; în tinerețe, cînd mi-a învăpăiat gîndurile și mi-a creat o stare de spirit romantică; în anii tîrzii, cînd mi-a luminat însingurarea, făcîndu-mă să înțeleg măreția ce se poate ascunde chiar — și uneori numai — sub masca ridicolului.

O! umbră care mi-ai bîntuit viața, strigoi de ostaș sau de călugăr, prieten drag al ceasurilor celor mai grele sau celor mai curate ale vieții mele, îți mulțumesc pentru tovărășia pe care mi-ai ținut-o de-a lungul anilor. Nu mi-ai încredințat secretul tău, dar am știut să ți-l smulg, acolo, pe patul de moarte al aventurilor nesăbuite, cînd ca și tine — ca și Pinocchio — ne-am întors din lumea absurdului atît de bogată, în aceea a realității atît de sărace. Dar numai această lume a închipuirii a putut împlini setea noastră de Bine, de Frumos și de Adevăr. Acestea le-am visat împreună, cînd goneam în văzduh pe Rocinante, imaginînd-o ca pe un Pegas înaripat, după idealuri irealizabile. Mai sus, tot mai sus, strigam amîndoi, spre stele, dincolo de stele!

Dar Dumnezeu a ales lucrurile nebune ale lumii ca să facă de rușine pe cele înțelepte.

I « *Corintieni* », 1,27

În folclorul tuturor popoarelor există legende și povestiri despre unele personagii bizare, care sînt în același timp nebuni și înțelepți. La Români găsim pe ghidușul și istețul Păcală; la germani pe îndrăznețul și imaginativul Till Eulenspiegel; la arabi și persani pe molcomul înțelept Nazredin Hogea (Nastratin) etc. Cum este posibil ca imaginația populară, la mai toate popoarele, să convertească, printr-o inversiune greu de acceptat, înțelepciunea în nebunie? Care este tîlcul adînc al acestei măști, pe care folclorul o impune unor personagii, înfățișînd pe nebuni și caraghioși ca dotați cu duhul înțelepciunii și al adevărului? La o cercetare mai atentă, s-a văzut că originea acestor tradiții imemoriale, devenite astăzi incomprehensibile, este aceeași și că ele derivă unele din altele.Faptul a fost relevat de J.Frazer în vasta lui lucrare *Creanga de Aur* [1]. Sînt pomenite, astfel, diverse manifestări, procesiuni și defilări burlești, cum erau sărbătorile *Sacaea* la Babilon, *Cronia* la Atena, *Saturnalia* la Roma, *Mascaradele* în Evul Mediu, sărbătoarea nebunilor, cortegiile de carnaval și altele de acest fel. Înțelesul lor nu ne-a parvenit, iar epoca modernă le-a preluat sau numai le-a consemnat ca pe niște forme de petrecere și amuzament. Dar cum vom vedea imediat, omul de altă dată a fost împins în activitatea lui și de alte mobiluri.

Berosus [2] povestește că el însuși a văzut la Babilon un condamnat la moarte, care, îmbrăcat în veșminte regale, s-a bucurat cinci zile înainte de execuție, de toate prerogativele regelui, inclusiv accesul la haremul acestuia, și care, după aceasta, a fost biciuit și executat. Este evident că o asemenea întîmplare nu poate avea numai semnificația unei distracții a regelui și a anturajului său, atunci cînd se ajunge să fie călcată chiar și legea dură a exclusivității haremului . . . .

În trecut, aceste manifestări aveau uneori un caracter tragic. Cu timpul, ele s-au îmblînzit, și prin aceasta chiar, și-au pierdut sensul lor inițial. Frazer povestește că pînă și în secolul trecut, în Egipt, după recoltă, timp de trei zile guvernul era suspendat și fiecare oraș își alegea propriul lui șef. Acesta purta pe cap o chivară de hîrtie, o barbă lungă de cîlți și un băț în mînă, și era escortat de scribi și de călăi. Cortegiul se ducea la palatul guvernatorului care se lăsa înlocuit. După trei zile, pseudo-regele era condamnat la moarte, mantaua pe care o purta era arsă, și el se retrăgea în patru labe.

---

[1] Sir James Frazer, *The Golden Bough*, London, 1890.

[2] Berosus a fost un istoric chaldean, născut la Babilon, și a trăit în sec. III î.e.n. Lui i se datorește o *Istorie a Chaldeei*, din care ne-au rămas cîteva fragmente, publicate, între alții, de Didot în *Fragmenta historicorum graecorum* (Paris, 1848).

Un episod interesant, în desfășurarea sărbătorilor *Cronia* la Atena sau *Saturnalia* la Roma, era emanciparea temporară a sclavilor. Sclavii își puneau pe cap boneta numită *pileus*, emblemă a libertății, erau scutiți, în zilele cît durau aceste sărbători, de orice muncă, se îmbrăcau cu hainele stăpînilor, erau puși la masă și serviți de stăpînii lor. Sub imperiul unei surescitări generale, ei — și cu ei și ceilalți — își permițeau unele extravaganțe absolut de neînchipuit. Era o perioadă debordantă de veselie și sărbătoare în care orice activități încetau. Astfel, școlile, tribunalele nu funcționau și nu se puteau face execuții capitale. Era un timp în care a declara război ar fi fost un sacrilegiu. Mare parte din obiceiurile saturnalice s-au transmis și în timpurile moderne sub forma sărbătorilor carnavalești.

În timpul Evului Mediu și chiar în Renaștere, găsim o altă formă de înțelepciune deghizată în grotesc. Aflăm astfel la curțile regilor și nobililor un « nebun » care este bufon și înțelept. Urma acestui personaj se găsește departe, în antichitate, în Asia, la perși, la Susa, la Ecbatana, și de asemenea în Egipt. Din Orient, acești bufoni de curte au trecut în Europa — în Grecia și la Roma — și mai tîrziu apar la curțile monarhilor, nobililor și chiar a episcopilor din Evul Mediu [3]. Funcția de bufon era oficială și avem documente că pe timpul lui Philippe V (zis « cel Lung »), aceștia erau trecuți chiar pe statul de plată al casei regale. Îmbrăcămintea lor era special făcută pentru a simboliza caracterul de « nebun ». Cunoaștem numele al multor asemenea bufoni regali francezi, dar cel mai vestit a fost Triboulet, de la curtea lui François I, imortalizat de Victor Hugo și Giuseppe Verdi. El a fost citat înaintea lor de Bonaventure de Périère, iar Rabelais l-a caracterizat pregnant numindu-l cu un cuvînt grecesc, artificial creat, *morosophe* — *fou-sage* (nebun-înțelept). Cum se poate ca un nebun să fie înțelept? Sau cum se poate ca un înțelept să fie nebun? Ce tîlc au toate aceste tradiții care, după cum se vede din primul contact cu ele, nu sînt numai distracții? Cum a ajuns la noi mai mult forma lor amuzantă, neputincioși să mai extragem din sîmburele lor ascuns sensul pentru care au fost create? Cum se poate ca sclavii să-i facă de rușine pe stăpîni și să-i pună să-i servească la masă? Cum este posibil ca la curtea unui rege atotputernic, un clovn, o arătare umană, să spună, sub o formă glumeață, adevăruri grave despre purtarea autocratului sau despre valorile acceptate în acel timp? *Cum de s-a admis o asemenea inversiune?*

Don Quijote, eroul lui Cervantes, prins în tumultul unor aventuri grotești, face parte din familia acelorași personaje pomenite mai sus, iar faptele lui sînt de aceeași natură carnavalescă. Și el apare ca un nebun (*moros* în grecește) și în același timp ca un înțelept (*sophós* în grecește). Și el este un *morosophós*. Dar cum se poate ca un nebun ca don Quijote să fie și înțelept și care este mesajul pe care autorul îl transmite cînd îi dă această dublă travestire?

---

[3] Bufoni se găsesc chiar la curtea lui Hugues le Grand, tatăl lui Hugues Capet, fondatorul dinastiei Capeților (sec. X), apoi la Curtea lui Ludovic cel Sfînt etc.

Şi mai este un lucru ciudat, zise preotul, în afară de naivităţile în legătură cu nebunia lui, vorbeşte cu mult bunsimţ şi arată că are o judecată limpede şi că-i un om cu spiritul echilibrat.

« *Don Quijote* », partea I, cap. XXX

Era oare don Quijote cu adevărat nebun? De ce l-a prezentat Cervantes ca pe un nebun? Autorul îl deghizează într-un mod ridicol, îi pune pe cap un lighean de bărbier drept cască, îl încarcă cu o armură veche, nepotrivită cu vîrsta acestui *hidalgo* şi-l mai dotează cu o mîrţoagă de cal ce putea să concureze cu aceea pe care călărea tînărul d'Artagnan în drum spre Paris. Pînă şi scutierul lui este înfăţişat sub o formă grotescă, atît din punct de vedere fizic cît şi intelectual. Şi totuşi, în căutarea aventurilor, don Quijote este recunoscut, deseori, ca un *nebun-înţelept* aşa cum scutierul său Sancho Panza este reprezentantul bunului simţ al omului simplu. Însuşi celebrul *hidalgo* ştie lucrurile acestea şi nu arareori le subliniază prin declaraţiile lui. Le ştie şi Sancho. Don Quijote îi spune la un moment dat scutierului său: « După cîte îmi dau seama nici tu nu eşti mai teafăr decît mine ». La care Sancho răspunde: « Chiar aşa de nebun nu sînt » [4]. În faimoasa scrisoare trimisă de nu mai puţin faimosul scutier soţiei sale Teresa Panza, citim: « Don Quijote, stăpînul meu, după cîte am auzit spunîndu-se pe aici prin ţinut, este un nebun-înţelept (*cuerdo-loco*) şi un trăsnit plin de haz, dar nici eu nu rămîn mai prejos cînd este vorba de asta » [5]. Avem aici dar, chiar mărturia celui mai apropiat colaborator al cavalerului rătăcitor; după opinia lui Sancho Panza, don Quijote este un *morosophós* — un nebun-înţelept. Dar nici canonicul nu neagă această dublă calitate a cavalerului de la Mancha, căci după ce face aluzie la primejdia ereziilor « de a tulbura minţile înţelepţilor şi nobililor hidalgi, cum se vede bine că au făcut cu dumneata » (el se adresează lui don Quijote), încheie astfel: « Haide, don Quijote, îndură-te de dumneata însuţi şi vino-ţi în minţi, folosindu-te de marea înţelepciune cu care a voit cerul să te înzestreze » [6].

Nu numai *hidalgo*-ul lui Cervantes este plin de înţelepciune, pe care o exprimă în vorbe pline de înţeles şi de spirit, ci chiar şi bietul Sancho, prin inducţie directă, este influenţat de modul de a fi al stăpînului său, şi aceasta îl şi face să vorbească în proverbe şi aforisme, încît şi el singur rămîne mirat: « Nu ştiu ce soartă afurisită mă paşte, că nu pot să scot o vorbă cu miez fără să înnădesc şi o zicală » [7].

În sfîrşit ne vom mai referi încă la ceea ce ne spune chiar eroul din La Mancha pe patul morţii: « Aş vrea să mor în aşa fel ca să se ştie că viaţa mea nu a fost

[4] *Don Quijote*, partea I, cap. XXV. Utilizăm, în general, traducerea în limba română datorată lui Ion Frunzetti şi Edgar Papu.
[5] *Don Quijote*, partea a II-a, cap. XXXVI.
[6] *Don Quijote*, partea I, cap. XLIX.
[7] *Don Quijote*, partea a II-a, cap. LXXI.

atît de anapoda încît să las după mine faima unui smintit » [8]. Cavalerul rătăcitor ajunge la momentul în care adevărul trebuie să apară în adevărata lui lumină. Nu faima unui smintit trebuie să rămînă după el, ci tîlcul unei vieţi care numai în aparenţă era o învălmăşeală de nerozii, dar în realitate nu era « atît de anapoda » pe cît părea.

Don Quijote este simbolul adevărat şi profund, simbol în toată forţa etimologică şi tradiţională a cuvîntului, concreţiune şi rezumat viu al realităţilor, atît ideale cît şi reale.

Miguel de Unamuno,
« *Ensayos* » *II*, « *El caballero de la triste figura* »

Multe sînt interpretările care s-au dat acestui cavaler rătăcitor, ca simbol al unei idei sau al unor împrejurări. Într-un articol asupra lui Cervantes, în secolul trecut, E. Cat a rezumat interpretările aduse celebrei opere a lui Cervantes, dintre care voi spicui cîteva pentru a se vedea cît se poate merge de departe cînd este vorba de interpretarea unor simboluri.

După unii, *Don Quijote* ar fi o satiră ingenioasă a planurilor mărețe şi orgolioase ale lui Carlo Quintul; pentru alţii ar fi critica autorităţii fără margini a ducelui de Lerme, ministrul regelui Filip al III-lea; unii i-au reproşat lui Cervantes că a ridiculizat naţiunea spaniolă şi în special nobilimea; Bouterweck a încercat să dovedească că *Don Quijote* simbolizează lupta dintre ideal şi real, teză susţinută şi de Sismondi; Vicente Salva a considerat că Cervantes atacă în lucrarea sa numai romanele proaste de cavalerism; alţii au văzut în această operă lupta dintre spiritul poetic şi spiritul prozei etc.

În general, criticii spanioli de la sfîrşitul secolului trecut s-au opus acestor multiple interpretări şi au adoptat numai interpretarea după care Cervantes nu ar fi avut alt scop decît să ridiculizeze scrierile de aventuri cavalereşti, foarte la modă în timpul său. Dar legarea figurii acestui personaj de un incident al timpului nu poate face valabil personajul ca reprezentant al unei idei dincolo de acest incident. Don Quijote ne vorbeşte şi astăzi, nouă oamenilor erei atomice, cînd în mijlocul motoarelor şi rachetelor, calculatoarelor şi tuturor mecanismelor electronice, cărţile cavalereşti sînt uitate cu totul şi nu reprezintă nici măcar o problemă de istorie literară. Nu, desigur, altul este sensul romanului lui Cervantes.

[8] *Don Quijote*, partea a II-a, cap. LXXIV.

Toţi cei care s-au ocupat de opera lui Cervantes, şi în primul rînd spaniolii din secolul nostru, au admirat pe don Quijote ca pe un simbol universal al omului. După părerea lui Unamuno, Cervantes a dat lui don Quijote ceva din sufletul poporului lui şi din sufletul întregii umanităţi, iar geniul lui este geniul umanităţii întregi, căci — *el genio es un pueblo individualizato* (« geniul este un popor individualizat ») [9]. În privinţa aceasta nimeni nu poate să nu fie de acord, fiindcă timpul a consacrat opera celebrului autor spaniol, ca pe o operă a întregii omeniri. Pentru spanioli, în special pentru Unamuno sau Ortega y Gasset, don Quijote este un erou de epopee, şi opera lui Cervantes este pusă lîngă aceea a lui Homer. Ortega y Gasset vede în Cavalerul Tristei Figuri parodia tristă a unui Christ mai divin şi mai senin, « un Christ gotic sfîşiat de angoase moderne » [10].

Admiraţia celor doi filosofi şi scriitori spanioli faţă de don Quijote este nelimitată, dar ei nu ne spun clar ce înseamnă universalitatea acestui erou. Unamuno vede în Cervantes un caz tipic al unui scriitor « enorm inferior » operei sale, *Quijote*-lui său, iar pe don Quijote « imens superior » lui Cervantes [11]. Deci după el, semnificaţia lui don Quijote nu poate fi găsită prin studiul lui Cervantes, al vieţii şi concepţiilor lui, ci independent de autor. După Ortega y Gasset, din contră, trebuie să ne desprindem de don Quijote « şi îndreptîndu-ne spre restul operei autorului, să cîştigăm, prin contemplarea unei suprafeţe vaste, o noţiune mai amplă şi mai clară a stilului lui Cervantes, căci *hidalgo*-ul de la Mancha nu este decît o cristalizare a autorului. Aceasta este pentru mine adevăratul quijotism: quijotismul lui Cervantes, nu cel al lui don Quijote. » [12] Aceşti autori, atît de subtili şi perspicaci, se menţin totuşi, în aprecierile lor, în limitele consideraţiilor literare, şi taina lui don Quijote rămîne mai departe ascunsă, deşi figura aceasta tristă şi melancolică ni se impune ca un mare simbol, aşa cum ni se impune figura răstignitului de pe Golgota, îmbrăcat înainte de execuţie în haină regească şi cu o coroană de spini pe cap. O altă mască grotescă a adevărului, fiindcă Marele Inocent, chiar în veşminte de batjocură, reprezenta Dreptatea, Binele şi Adevărul, iar ceilalţi, de la Pilat şi marii preoţi şi pînă la executanţi, deşi înveşmîntaţi normal, erau cei care reprezentau Injustiţia, Răul şi Minciuna.

Cum să descifrăm însă simbolul lui don Quijote? Cum să ajungem la inima cărţii lui Cervantes? Care este drumul secret care ne conduce la focarul acestui vulcan? Sîntem de acord cu Ortega y Gasset, că trebuie să descoperim cervantismul lui don Quijote şi nu invers. Şi acest lucru ne vom strădui să-l facem prin înseşi textele şi faptele lui Cervantes.

---

[9] Miguel de Unamuno, *Ensayos*, V, p. 220, Madrid, 1917.
[10] José Ortega y Gasset, *Meditaţii despre Don Quijote*, trad. rom. de Andrei Ionescu, ed. Univers, 1973, p. 59.
[11] Miguel de Unamuno, *op. cit.* p. 218.
[12] Ortega y Gasset, *op. cit.* p. 60.

Cervantes, ca autor al lui don Quijote, este ministrul şi reprezentantul umanităţii.
Miguel de Unamuno, «*Ensayos*», V, p. 220

Unamuno crede, după cum am văzut, că don Quijote, ca personaj, este mult superior autorului lui. Pentru el, dacă tatăl celebrei umbre a fost Cervantes, mama a fost de fapt poporul în care a trăit, şi prin care a trăit autorul, şi don Quijote ţine mai mult de mama sa decît de tatăl său. Totuşi nici el nu poate, pînă la urmă, să nu recunoască că Cervantes este « ministrul şi reprezentanul umanităţii » [13]. Să ne interesăm, de aceea, de persoana celebrului scriitor spaniol Miguel de Cervantes Saavedra. Nu pentru a-i rezuma biografia, ci pentru a sublinia unele particularităţi ale formării lui intelectuale. Mai întîi, multă vreme — deşi el devenise celebru în Europa încă în timpul vieţii — nu s-a ştiut locul de naştere al acestui scriitor şi nici anul exact. Şapte oraşe şi-au disputat onoarea de a-i fi locul unde a văzut lumina vieţii: Madrid, Toledo, Sevilla, Esquivias, Lucena, Alcazar de San Juan, Alcalà. Bizară coincidenţă cu destinul eroului său, al cărui loc de obîrşie autorul n-a vroit să-l spună desluşit, « pentru a lăsa cetăţile şi satele din La Mancha să se sfădească între ele cum se sfădiseră cele şapte cetăţi pentru Homer » [14]. În sfîrşit, cercetările din secolul trecut au dus la concluzia că Cervantes s-ar fi născut la Alcalà de Henarez în 1547 şi a murit la Madrid în 1610 [15]. Şi-a făcut studiile în oraşul său natal care avea şcoli renumite şi o universitate. În acest timp a fost remarcat de profesorul său Juan López de Hoyos, care i-a şi publicat într-un volum colectiv cîteva poezii. Ştim sigur că a urmat apoi cel puţin doi ani cursurile Universităţii din Salamanca. Cunoştea binişor limba şi literatura greacă, cunoştea foarte bine autorii latini şi autorii spanioli. A început să scrie de foarte tînăr, după cum am văzut, şi se pare că încă din epoca studiilor a compus poemul pastoral *La Filena* (pierdut) ca şi primele cînturi din *Galatea* (roman pastoral, terminat în 1583 şi publicat în 1584 la Madrid).

O serie de aventuri, de realizări scriitoriceşti, de nenorociri, şi chiar ani de prizonierat, se succed în viaţa lui. Este rănit în lupta de la Lepanto (1571), rămînînd infirm; este luat în captivitate de piraţii berberi(1575) şi dus la Alger, de unde este liberat abia în 1580, după cinci ani de captivitate (în urma plăţii unei sume de răscumpărare). Scriitor, soldat, membru al mai multor congregaţii religioase,

---

[13] Miguel de Unamuno, *op. cit.*, pp. 218—220.
[14] *Don Quijote*, partea a II-a, cap. LXXIV.
[15] Numeroşi sînt autorii care au făcut cercetări în legătură cu stabilirea datelor bio-bibliografice privitoare la Cervantes. Vom cita doar cîţiva: Vicente de los Rios, *Vida de Cervantes* (în fruntea ediţiilor Academiei Spaniole), Madrid, 1780; J. de Navarrete, *Vida de Miguel de Cervantes* (în fruntea ediţiilor Academiei spaniole), Madrid, 1819, C. Aribau, *Vida de Cervantes*, şi C.—A. de la Barrera, *Nuevos Investigaciones acerca de la vida y obras de Cervantes*, publicate în ediţia completă a operelor lui Cervantes în 12 vol. (Madrid, 1863—1864); J.—M. Asensio y Toledo, *Nuevos Documentos para ilustrar la vida de Miguel de Cervantes Saavedra* (Sevilla, 1864); N. Diaz de Benjumea, *La Verdad sobre el Quijote, novisima historia critica de la vida* de Cervantes (Madrid, 1878), etc.

captiv etc., viața lui este plină de neprevăzut și continuu zbucium. Captivitatea a avut o influență dintre cele mai puternice asupra întregii lui vieți și activități. Producția lui literară este enormă: romane, poezii, teatru, dar dintre toate acestea strălucesc *Don Quijote* și ultima lui lucrare, *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda* (care apare postum în 1617).

Să vedem acum ce fir conducător străbate lucrările celebrului autor spaniol și în ce spirit le-a scris. Să începem cu ultima, cu *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*. Aceasta este o lucrare simbolică, în care autorul urmărește starea inițială a omului pînă la « lumina civilizației creștine ». De altfel, și numele personajelor sînt simbolice, ca *Peri-andro* sau *Auri-stella*. Ideea de a lua personaje drept simboluri este deci o idee scumpă lui Cervantes.

Mai există o altă idee directoare în lucrările lui, care a fost pusă în lumină de critică încă din secolul trecut: s-a descoperit că o serie din nuvelele lui sînt bazate pe fapte reale. Într-adevăr, *El capitan cautivo* este o nuvelă în care el povestește evenimente ce s-au petrecut la Alger și la care a luat parte într-un fel sau altul; nuvela *El licenciado Vidriera* întruchipează pe cunoscutul umanist al timpului Gaspard Barth; însuși Cervantes ne spune că *El zelozo extremeño*, *La tia fingida*, *La fuerza de la sangre*, *La Española inglesa* reprezintă întîmplări autentice, pe care el le-a cunoscut de aproape. Și așa se pot urmări mai departe în literatura lui Cervantes, fapte reale și personagii simbolizate; în nuvela *El amante liberal* el își urmărește unele din propriile lui aventuri; *El curioso impertinente* se inspiră din Ariosto; *El coloquio de los perros* este o satiră a timpului său etc. etc.

Nu vom insista mai mult asupra acestor trăsături ale scrierilor autorului lui *Don Quijote*; realitate și simbol sînt împreună tot timpul în desfășurarea acțiunilor operelor lui. Cercetătorii au fost astfel surprinși constatînd cît de familiar și binecunoscut îi era lui Cervantes ținutul *La Mancha*, fiindcă anumite amănunte sînt absolut exacte, așa cum apar în *Don Quijote*, și s-a presupus chiar că el ar fi trăit un timp în regiunea aceasta, căci altfel nu ar fi putut să o descrie atît de bine. Raymond Recouly a și încercat să refacă itinerariul lui don Quijote, așa cum este descris în opera lui Cervantes, și ale cărui etape sînt astăzi marcate de table indicatoare [16]. O întrebare foarte interesantă își pune acest autor: « Pentru ce a ales Cervantes *La Mancha*, această cîmpie vastă și monotonă, ca loc de desfășurare a isprăvilor și aventurilor cavalerului rătăcitor »? Răspunsul lui este că natura peisajului « unde pămîntul ajunge să se întîlnească cu cerul, ființele umane și peisajul confundîndu-se foarte ușor cu imaginile deformate, pe care ele le provoacă în

[16] Raymond Recouly, *Ombre et Soleil d'Espagne* (Hachette, Paris, 1934), în capitolul III al acestei cărți, intitulat sugestiv « *Sur les traces de don Quichotte* », autorul descrie drumul pe care l-a străbătut el efectiv, așa cum este indicat de spanioli că ar fi drumul parcurs de don Quijote, începînd de la hanul unde a avut loc « inițierea » de pomină a cavalerului. Nu vom stărui asupra autenticității acestui « intinerar » care poate fi tot atît de real sau nereal ca și mormîntul lui Dante de la Ravenna sau ale lui Romeo și Julieta de la Verona.

spiritul lui Don Quijote », permite în mod natural ieșiri bruște din realitate spre vis și zborul imaginației spre spații fără limite [17]. « Pe cînd eroul se înverșunează în urmărirea himerelor sale, scrie Recouly, se agită într-o *lume imaginară*, în mijlocul visurilor sale, lumea reală este descrisă în culorile cele mai nete și mai crude » [18]. Într-adevăr, topografia peisajului din La Mancha, hanurile, catîrii, țăranii, păstorii, călătorii și briganzii, soldații, jandarmii și galerienii sînt desprinși direct din realitate.

Înainte de a trage o concluzie generală din aceste fapte, să mai adăugăm că însuși Cervantes, în lucrările sale, cum sînt *Don Quijote*, *Coloquio de los perros*, *Adjunta al Parnaso*, sau în prologul la culegerea de comedii apărută în 1615 *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* etc., face unele considerații, care, deși sînt împrăștiate în textele lui și nu pot constitui o teorie, ne pot ajuta totuși să ne dăm seama despre intențiile cu care și-a scris lucrările. Iată pe scurt ce scrie el în *Don Quijote* [19]: « Comediile de astăzi (avea în vedere mai ales producția fără număr a lui Lope de Vega), atît acelea de pură imaginație, cît și acelea istorice, toate, sau cea mai mare parte sînt o înșiruire de fapte fără rațiune, fiind scrise pentru aplauzele publicului și nu cu simț artistic ». « Comedia trebuie să fie, după cum zice Tullius [Cicero], o oglindă a vieții umane, un exemplu moral, o imagine a adevărului ». Condițiile pe care trebuie să le îndeplinească o comedie pentru « a fi un teatru bun » sînt, după Cervantes, acelea care fac ca spectatorul să plece « înveselit de glume, instruit de întîmplările adevărate, uimit de evenimente, *devenit mai înțelept*, prevenit contra înșelăciunilor, avertizat prin exemple, îndepărtat de vicii și entuziasmat de virtute » [20]. În «*Prólogo*» la partea întîi a lui *Don Quijote*, el își expune astfel scopul lucrării: Citind povestea Cavalerului de la Mancha, « ce melancolic să moară de rîs, cel veșnic pus pe glume să-și sporească și mai mult hazul, naivul să nu se plictisească, priceputul să se minuneze de iscusința născocirii, cel grav să n-o disprețuiască, și nici cel cuminte să nu se ferească de a o lăuda ». Și autorul reușește pe deplin în ceea ce și-a propus: *Don Quijote* aduce o notă de melancolie, dar nu e numai pentru satisfacția melancolicilor; glumețul se amuză și mai vîrtos, dar cartea nu este numai o carte pentru a te amuza; istoria aceasta este scrisă și pentru naivi, dar nu numai pentru aceștia; priceputul trebuie să se minuneze, dar *Don Quijote* nu este o carte care te minunează numai, etc. Pe deasupra însă a tuturor acestor scopuri enunțate de el, realizate la perfecțiune în toată amplitudinea lor artistică, există un scop suprem pe care îl urmărește *Don Quijote*, și care este afirmat în primele rînduri ale « Prologului » cu care se deschide cartea, iar acesta ar trebui să fie ghid în interpretarea lucrării. Iată textual cum începe Cervantes: « *Cetitorule* (. . .) *tare-aș vrea ca această carte, ca una ce-i odrasla minții mele, să*

[17] R. Recouly, *op. cit.* p. 23.
[18] *Op. cit.* p. 26.
[19] *Don Quijote*, partea I, cap. XLVIII.
[20] *Ibidem*, partea I, cap. XLVIII.

fie cea mai desfătătoare și cea mai *înțeleaptă din cîte s-ar putea închipui* ». Opera lui este într-adevăr una dintre cele mai desfătătoare din cîte s-au scris, poate chiar cea mai desfătătoare, pentru că satisface complet toate gusturile, așa cum a dorit-o autorul. Dar cel de-al doilea aspect al țintei urmărită de autor, acela ca opera lui să fie « cea mai înțeleaptă din cîte s-ar putea închipui », a fost oare și el realizat? El nu zice « să fie cea mai morală »; el nu zice să fie « cea mai instructivă »; el nu zice « să fie cea care îndepărtează cel mai mult de vicii » etc.; el zice clar: « să fie cea mai înțeleaptă din cîte s-ar putea imagina ». Mai întîi, este neîndoios că Cervantes a realizat o operă cu adîncimi dincolo de anecdotă; chiar dacă « înțelepciunea » ei nu a putut fi pe deplin descifrată, mai toți cei care au scris despre ea nu au putut să nu recunoască complexitatea ei, faptul că tristețea și comicul epopeei poartă în el un sens « ascuns ». Am văzut că Ortega y Gasset, pentru a sublinia idealismul lui *Don Quijote*, compară eroul de la Mancha cu eroul de pe Golgota: « Un Christ gotic ». Comparația este foarte frumoasă dar nu poate explica decît gratuitatea actelor lui don Quijote, idealismul său pur, care apare ridicol tocmai prin lipsa unei rezultante care să se răsfrîngă asupra autorului unor asemenea acte dezinteresate. Desigur, acest aspect al interpretării este valabil, fiindcă așa cum a vrut Cervantes, opera lui este *catolică* — în sensul de universalitate completă — integrînd în ea toate sensurile posibile, dar tocmai pentru descifrarea acestei universalități trebuie să mergem mai departe în scrutarea operei lui.

Putem afirma acum, după ce am văzut cum se oglindesc ideile autorului în opera sa, că Don Quijote este în întregime cervantesc, el a ieșit complet realizat, ca și Athena din capul lui Zeus, din mintea și imaginația lui Cervantes. Nu este o făptură scăpată din imaginația exuberantă a autorului, care luîndu-și zborul s-a perfecționat independent de propriul său părinte. Cervantes a conceput personajul său așa cum a ajuns în conștiința literaturii mondiale, în întregime și în mod explicit, dîndu-i o misiune precisă, aceea de a satisface toate exigențele, după cum am văzut, și de a da personajului său o existență universală.

Metoda de lucru a lui Cervantes [21] este de a plasa acțiunea în mijlocul realității directe pentru ca lucrarea lui « să fie o oglindă a vieții umane, o imagine a adevărului »; personajul sau personajele sale trebuie să aibă un caracter simbolic, lucru afirmat în teoriile sale literare chiar de autor. Vom vedea, mai departe, ce simbolizează don Quijote, ca simbol central al unei cărți pe care autorul o vrea să fie « cea mai desfătătoare și cea mai înțeleaptă ».

Dar nu numai cadrul acțiunii trebuie să fie real, așa cum o cere concepția sa, ci și cadrul de idei trebuie să fie real. Și el își alege acest cadru inspirat tocmai dintr-o întîmplare contemporană lui pe care o vom aminti aici.

---

[21] Citatele și referințele noastre s-au redus la minimul necesar, atît cît am socotit că este suficient pentru a face dovada celor susținute. Dar aceste exemple pot fi multiplicate indefinit consultînd opera lui Cervantes precum și exegeza existentă pînă acum.

În 1552 autoritățile spaniole iau măsuri împotriva romanelor cavalerești și interzic imprimarea lor în America; în 1553, *cortes*-urile decid un lucru și mai grav, ca romanele de acest fel să fie arse în piața publică. Mă gîndesc ce ar fi putut crede un spirit liber ca Voltaire despre o astfel de samavolnicie, despre o astfel de siluire a libertății săvîrșite față de o slabă, desigur, dar inocentă și naivă literarură de aventuri cavalerești? Desigur că el ar fi provocat o mobilizare generală a tuturor spiritelor timpului împotriva unei atît de colosale prostii, cum a mai făcut și în alte cazuri.

O asemenea întîmplare frapează probabil geniul copilului Miguel de Cervantes, care o reține în sufletul lui și ea devine cadrul natural al povestirii, care mai tîrziu îl va face celebru. La vremea cînd va putea gîndi asupra sensului profund al inechității autorităților, el va avea maturitatea intelectuală și o cultură bogată, care îi va permite să vadă în acest fapt știrbirea unor drepturi care atingeau însăși esența condiției umane. Desigur, nu a fost nici un moment intenția lui să apere o asemenea literatură lipsită de o reală valoare, și Cervantes insistă de mai multe ori asupra acestui lucru. Trebuie să remarcăm însă că el condamnă romanul cavaleresc ca gen de literatură și nu ritualurile inițiatice ale ordinelor cavalerești pe care simbolic le va folosi chiar el în unele din lucrările sale.

Fidel modului lui personal de a concepe literatura pe mai multe planuri, Cervantes reia această problemă și, fără a o lipsi de reflexele ei în aceste diverse perspective, o pune la modul cel mai înalt, care face din cartea lui, în ultima analiză, o capodoperă, așa cum a voit el, și anume, « cea mai înțeleaptă din cîte s-ar putea închipui ».

Pentru mine doar s-a născut don Quijote și eu pentru el.
« *Don Quijote* », partea a II-a, cap. LXXIV

Într-un studiu intitulat semnificativ *Cavalerul Tristei Figuri* — încercare iconologică, Miguel de Unamuno încearcă să sugereze cum ar trebui înfățișat ingeniosul hidalgo de către pictori și desenatori [22]. Eseistul spaniol subliniază, în primul rînd, varietatea înfățișărilor pe care le-a luat eroul de la Mancha în diverse țări: în Franța iconografia lui don Quijote este una, în Germania alta, în Anglia alta și chiar pictorii spanioli diferă în modul cum recepteazâ în imaginația lor, pe cavalerul rătăcitor. Comparația s-a putut face ușor datorită unei culegeri de 101 stampe, alese din 60 de ediții diferite și publicată de D. Francisco López Fabra [23]. Unamuno nu este mulțumit însă de modul cum este reprezentat *hidalgo*-ul de la Mancha: Bertell, De Moraine, Telory etc. etc. îl înfățișează sau ca pe un *brave gaulois*, sau ca pe un

---

[22] Miguel de Unamuno, *Ensayos*, II, pp. 101—130 (Madrid, 1916).
[23] D. Francisco López Fabra, *Iconografia de Don Quijote*. Reproduccion heliográfica y foto-tipográfica de 101 láminas elegidas entre las 60 ediciones, diversamente ilustradas, que se han publicado durante 257 anos, Barcelona, 1870. Cf. Unamuno, op. cit. p. 125.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Mefistofeles; traducerea daneză (Copenhaga, 1888—1889), ilustrată de W. Marstrand, îl reprezintă ca pe un cavaler cu mănuşi; aceea olandeză, cu desenele de C. Coypel (Haga, 1748), ca pe un personaj de Wateau etc. etc. Nici iconografia spaniolă nu-l satisface pe Unamuno. Pentru ilustrarea portretului acestui cavaler, el are o idee originală şi anume, de a cita toate pasajele din opera lui Cervantes, unde acesta descrise trăsăturile fizice ale lui don Quijote, şi găseşte 17 asemenea indicaţii. Sarcina de a-l picta pe cavalerul rătăcitor aparţine, dar, viitorului, iar pictorul care o va realiza va trebui să o facă în mod quijotesc (*quijotescamente*), conform descrierilor lui Cervantes şi în *bună filosofie*, ca simbol viu a ceea ce este superior în sufletul castillian [24]. Într-adevăr, deşi desenele care ilustrează unele din ediţiile lui *Don Quijote* sînt destul de reuşite, din punctul de vedere artistic, cum sînt desenele lui Gustav Doré, totuşi din comparaţia tuturor imaginilor ce le avem pînă acum şi care-l reprezintă ridicol sau măreţ, în glumă sau serios, cavaler sau paiaţă, trebuie să constatăm că nu avem decît imagini absolut flue despre el, fără nici o consistenţă. Don Quijote este o umbră pe care fiecare artist a prins-o în schema lui grafică atît cît a înţeles el din opera lui Cervantes. Care poate fi cauza pentru care atît de numeroşi artişti care au încercat să-l contureze pe Cavalerul Tristei Figuri într-o individualitate determinată nu au reuşit? Fiindcă, aşa cum afirmă cei care au gîndit asupra acestei opere, don Quijote este un simbol al universalităţii umane; aş spune că, este ceea ce scolasticii exprimau prin cuvîntul *universalia* — esenţele genurilor, indivizii luînd naştere din acestea numai prin « individuaţie ». Don Quijote fiind astfel un simbol, o idee, neputinţa artiştlior de a-i da viaţă într-o formă individualizată nu este un eşec al talentului lor, ci o imposibilitate de fapt, cum la o imposibilitate de fapt se referă vorbele adresate lui Moise: *Nu vei sculpta şi nu vei vedea faţa Dumnezeului tău*.

Dar să considerăm acum şi portretul celui care a dat naştere acestei umbre, portretul lui don Miguel de Cervantes y Saavedra. În « *Prólogo* » la *Novelas ejemplares* [25], Cervantes îşi face singur un portret. Iată-l aşa cum ni se înfăţişează el: « Acest om cu figura prelungă, cu părul castaniu, cu fruntea netedă şi descoperită, cu ochii ageri, cu nasul încovoiat, dar de proporţii armonioase, cu barba argintată, cu favoriţi impozanţi, cu gura mică şi dinţi rari, potrivit de statură, cu tenul luminos, mai mult alb decît brun, puţin adus de spate şi cu mersul puţin greoi este autorul lui *Don Quijote*, *La Galatea* » . . . Omul descris aici este magnific reprezentant în portretele pe care le contemplăm pe ultimele ediţii cerventeşti; impresia este de putere, de măreţie, de distanţă între omul obişnuit şi omul ales.

Pe de o parte deci, o făptură ridiculă şi neputincioasă, nedefinită bine, neputînd fi nici măcar imaginată într-un mod determinat, şi căreia i se întîmplă o serie

[24] Miguel de Unamuno, *op. cit.* p. 130.

[25] O colecţie de 12 nuvele publicate de Cervantes în 1613.

de evenimente extraordinare, incompatibile toate cu sfrijita lui existenţă: don Quijote.

Pe de altă parte un om cu o figură impresionantă, cu o frunte care ar putea fi comparată numai cu a lui Eminescu, cu o expresie atît de puternică în privire, pe lîngă care şi privirea şi majestatea regilor Spaniei pălesc, şi căruia i se întîmplă — pe lîngă o serie de evenimente care au loc în viaţa oamenilor banali şi anonimi, ca puşcărie pentru fapte de drept comun, sărăcie, captivitate etc, — extraordinare fapte de răsunet legendar: don Miguel de Cervantes y Saavedra.

Sînt multe fapte care dovedesc ce personalitate uriaşă se ascunde în spatele acestui autor. Dar nu voi da decît un exemplu, suficient pentru a defini un om. Am pomenit de faptul că a rămas infirm de un braţ în faimoasa bătălie de la Lepanto (1571), dar împrejurările completează imaginea. Zăcea în acele zile scuturat de friguri şi ceilalţi au voit să-l împiedice să participe la luptă. El însă a refuzat şi s-a bătut cu cea mai mare bărbăţie într-un post foarte periculos şi astfel a primit trei focuri de archebuză, două în piept şi unul în mînă, de unde i s-a tras apoi denumirea de *el manco de Lepanto* (ciungul de la Lepanto). Celor care mai tîrziu îi găseau cusurul că este infirm, el le răspundea: « Cicatricele pe care soldatul le poartă pe obraz şi pe piept sînt stelele ce călăuzesc pe alţii spre cerul onoarei ». Un soldat cu o astfel de mentalitate putea să întruchipeze pe Achille la Troia, sau pe Leonida la Termopile, pe Roland la Roncevaux, sau pe Mihai la Călugăreni.

Adevăratul erou al operei nu este don Quijote, umbră firavă şi nedefinită, pe care Cervantes o plimbă şi o conduce prin diverse întîmplări ca pe o paiaţă trasă de sfori, cu dar artistic, cu subtilă înţelepciune, cu pătrundere adîncă, ci este însuşi autorul, geniul care, graţie unor experienţe tragice, a ajuns la nişte cunoştinţe ce depăşeau înţelegerea contemporanilor. Eroul cărţii, cînd sondăm adînc tîlcul textului, este don Miguel de Cervantes y Saavedra, care, aşa cum o spune singur, « s-a născut pentru don Quijote şi don Quijote s-a născut pentru el ».

Un carácter como el de don Quijote, tan puro . . .
Miguel de Unamuno, « *Ensayos* », II, p.123

Este eroul lui Cervantes un cavaler, satisface el condiţiile şi regulile cavalerismului, sau autorul, într-o libertate completă, l-a creat anarhic, făcînd din el o simplă caricatură? Dacă scopul urmărit ar fi fost numai « desfătarea » şi caricaturizarea Cavalerului Tristei Figuri, atunci trama romanului putea să nu ţină seama de nimic şi să se abată după fantezia autorului de la principiile cavalerismului. Să vedem dacă este aşa.

În « *Prólogo* » la partea întîi a lucrării sale, Cervantes îl pune pe partenerul său de discuţie, cu care se consultă asupra oportunităţii şi modului de a-şi concepe opera, să-i spună: « Cărţii acesteia a dumitale, fiindcă în întregime nu este decît

o înjurătură îndreptată împotriva cărţilor de cavalerism, nu i se cer exactităţile adevărului istoric». Cartea, spune partenerul autorului, este o carte de « năzdrăvănii fabuloase». Totuşi, arhitectura lucrării, în fundaţiile ei mai puţin vizibile, care pot scăpa cetitorului cucerit de hazul întîmplărilor, urmăreşte cu exactitate regulile cavalereşti. Aşa cum în mod voit autorul a plasat acţiunea romanului într-un cadru real, în La Mancha, tot în mod voit el a păstrat cadrul real al structurii teoretice a cavalerismului. Nu mă voi întinde asupra acestei chestiuni prea mult, voi menţiona pentru ilustrare numai cîteva idei esenţiale.

Originile acestei instituţii sînt foarte obscure [26]. O găsim bine organizată la sfîrşitul secolului al V-lea, pe timpul regelui Arthur, în jurul căruia legendele din Marea Britanie grupează pe renumiţii « Cavaleri ai Mesei Rotunde ». Numele acestor cavaleri se găsesc gravate pe o masă de marmoră, de formă rotundă, păstrată la Winchester din 1480. Cei mai cunoscuţi dintre ei sînt: vrăjitorul Merlin, consilierul regelui Arthur, Amadis, Gauvain, Galaor, Tristan, Lancelot, Palamede şi Percival.

În ciclul romanelor mesei rotunde, din care aflăm, sub formă de legende, date asupra acestor cavaleri — cum sînt romanele *Tristan de Léonais*, *Lancelot du Lac*, *Perceforest*, *Merlin*, *Flore* et *Blanchefleur* — se găseşte şi *L'estoire dou Graal*, poemă de la sfîrşitul secolului al XII-lea, datorită lui Robert de Boron [27] precum şi *Conte de Graal* (fragment) datorat poetului Chrestien de Troyes, în care legenda Graal-ului este legată de aventurile cavalerilor mesei rotunde. Ce era *Graal*-ul? Foarte devreme această legendă a fost preluată din tradiţii anterioare, de către creştinism, care tot ca legendă a prezentat-o sub o formă particulară.

Graal-ul ar fi fost un vas din care Isus ar fi mîncat la cina cea de taină şi în care Iosif din Arimateea ar fi strîns picăturile de sînge ale Marii Victime şi l-ar fi dus în Britania, unde ar fi rămas ascuns timp de mai multe secole. Numai un cavaler — *sans tâche et sans reproche* — putea să plece în căutarea lui — *la queste du Graal*. Un astfel de cavaler a fost Percival care, datorită virtuţilor lui, a găsit Graalul-ul. Acesta a dispărut însă din nou şi căutarea Graal-ului a devenit principalul ţel al cavalerilor rătăcitori.

Poeţii germani din secolul al XIII-lea, Wolfram von Eschenbach şi Albert von Scharfenberg dau o altă versiune Graal-ului. Acesta ar fi fost o piatră miraculoasă, tăiată de la începutul lumii de îngeri dintr-un smarald căzut de pe fruntea lui Lucifer (purtătorul de lumină) în momentul damnării lui. Legenda afirmă că *Graal*-ul a fost încredinţat lui Adam, care l-a pierdut cînd a fost izgonit din Eden.

[26] Apariţia cavalerismului, evoluţia lui şi legăturile lui cu unele societăţi secrete apărute mai tîrziu sînt studiate în multe lucrări, dintre care cităm numai: Lacurne Saint-Palaye, *Mémoire sur l'ancienne chevalerie* (3 vol. Paris, 1759—1781); Léon Gautier, *La chevalerie* (Paris, 1884); E. Lenning, *Encyclopaedie der Freimaurerei* (3 vol., Leipzig, 1863—1867).

[27] Prima parte a fost publicată de Fr. Michel sub titlul *Roman du Saint Graal* (Bordeaux, 1841). Asupra *Graal*-ului, informaţii în: Alexis-Paulin Pâris, *Les romans de la table ronde* (6 vol., Paris, 1868—1877); Birch-Hierschfeld, *die Sage vom Gral* (Leipzig, 1878); René Guénon, *Aperçus sur l'ésoterisme chrétien* (Paris, 1954) etc.

Este frapant faptul că această legendă a legării Graal-ului de « starea primordială » a omului se regăseşte şi în alte civilizaţii, cum este aceea indiană sau egipteană. În iconografia hindusă acesta este numit *urna* şi este o perlă care se află pe fruntea lui Shiva, numită şi « al treilea ochi », semnificînd « simţul eternităţii [28]. În Egipt, legenda spune că Seth a reuşit să reintre în Paradis şi că descopere *Graal*-ul.

După interpretările celor care au cercetat această legendă, atît în versiunile ei orientale, cît şi în acelea celtice, smaraldul *Graal* ar simboliza condiţia iniţială a omului, care se bucura de o stare edenică, înţelegînd prin aceasta o stare de perfecţiune umană, liber şi nemuritor . . .[29].

Cu timpul, cavalerismul devine o instituţie socială şi militară pe care se va baza sistemul feudal al Evului Mediu. În timpul lui Carol cel Mare, sistemul acesta era perfect edificat. Treptat, el degenerează într-un sistem politic, iar tradiţia cavalerilor mesei rotunde se păstrează numai într-un cerc restrîns, esoteric. În timpurile moderne, ideile esoterice ale acestei instituţii sînt repuse în circulaţie de Fr. Bacon (1561—1626) în *Noua Atlantidă*, în care filosoful descrie insula Bensalem şi « societatea secretă a casei lui Solomon »; Pierre Dupuy publică o carte asupra istoriei *Cavalerilor Templieri* (apărută la Paris în 1654) şi în care se atrage atenţia asupra caracterului tradiţional iniţiatic al doctrinei templierilor; Comenius (1592—1670), cunoscutul pedagog morav, reia problema idealurilor cavalereşti în cărţile sale *Pansophia* şi *Panergesia*, pledînd pentru construirea « unui templu al înţelepciunii, după principiile, regulile şi legile Marelui Arhitect, Dumnezeu însuşi » etc. etc.

Să ne referim mai cu deosebire la cavalerul rătăcitor, fiindcă acesta este tipul pe care vrea să-l reprezinte *el ingenioso hidalgo de la Mancha*. Cavalerul rătăcitor, căruia i se acorda această calitate, trebuia să fie de o castitate totală, de moravuri ireproşabile, detaşat de orice dorinţă personală, apărător al văduvelor şi orfanilor, şi al tuturor nedreptăţiţiilor, căutînd şi acceptînd aventura, aşa cum o exprimă poetul francez Eustache Deschamps (1340—1410):

Poursuivre faits de chevalerie,
Guerre loiale, estre grand voyagier,
Tournois suivre et jouter pour s'amie[30]

Cavalerul rătăcitor trebuie să sufere o iniţiere, să-şi aleagă o iubită platonică, sub flamura căreia să lupte, şi să facă trei călătorii simbolice reprezentînd lupta cu elementele fundamentale, aerul, apa, focul şi pămîntul. Iniţiatul îşi schimba

[28] René Guénon, *Aperçus sur l'ésoterisme chrétien*, p. 100, (Paris, 1954).

[29] A se vedea pentru numeroase detalii şi semnificaţii lucrarea lui Arthur Edward Waite, *The Holy Grail, its Legends and Symbolism* (Rider, London, 1933).

[30] *« A urmări fapte de cavalerism,*
Luptă loială, a fi mare călător,
A lua parte la turnire şi a lupta pentru iubita lui ».

numele[31], își alegea calul, scutierul, îndeplinea și alte formalități de care nu este cazul să ne ocupăm.

Să privim acum ce rămîne în subplanul operei lui Cervantes din toate acestea: cadrul esențial în care se mișcă un simbol, don Quijote, este exact acela cerut de ritualul cavaleresc. Autorul nu ține seamă de nici o conveniență, totul se destramă și se falsifică în imaginația dezordonată a eroului său, dar un singur lucru rămîne strict exact: scenariul inițiatic. Într-adevăr, să începem prin a urmări pe don Quijote de la începutul activității sale cavalerești. Mai întîi, el își pregătește armura și calul pentru aventurile pe care are să le întreprindă și-i dă acestuia numele de Rocinante[32]. Cavalerul Tristei Figuri trăia molcom și ruginit într-un sat din La Mancha, de al cărui nume autorul nici « nu ține să-și mai aducă aminte ». sub numele de Quijada sau Quasada sau mai curînd Quejana[33]. După ce a studiat opt zile semnificația numelor altor cavaleri rătăcitori, și-a luat numele de don Quijote de la Mancha[34]. Își mai alege vestitul *hidalgo* și un ideal femenin, o creație a închipuirii lui, *Dulcinea din Toboso*, și-și mai ia și un scutier, om simplu și năzdrăvan, Sancho Panza. Urmează apoi trei călătorii simbolice și neverosimile. Vom spune că experiențele trăite de recipiendari în inițierile autentice erau tot atît de neverosimile pentru bunul simț, pe cît de nebunești apar acelea ale cavalerului cervantesc.

În prima călătorie, don Quijote este inițiat la han și armat cavaler (capitolul III al părții întîia); în a doua călătorie (capitolul VII al părții întîia), cavalerul face experiența aerului, în bătălia cu morile de vînt; în sfîrșit, în a treia călătorie (capitolul al III-lea al părții a doua), el face experiența tuturor elementelor.

Mai rămîne un singur lucru esențial, pentru ca schema în care se desfășoară acțiunile lui don Quijote să fie exact aceea inițiatică: scopul pe care îl urmărește cavalerul. Acesta ni-l dezvăluie însuși don Quijote adresîndu-se lui Sancho Panza[35]:

« *Prietene Sancho, află că m-am născut din voința cerurilor în vîrsta asta de fier în care trăim, ca să pot reînvia la vremea ei vîrsta de aur, sau vîrsta aurită cum i se zice de obicei. Eu sînt cel căruia i-au fost destinate primejdiile, faptele mari, isprăvile de vitejie, eu sînt, mai spun odată, cel care trebuie să reînvie pe cavalerii « Mesei Rotunde* ».

Și deosebit de interesant este să-l urmărim pe eroul lui Cervantes evocînd cu nostalgie acele vremi: « Fericită vîrstă și fericite veacuri cele pe care cei antici le-au numit *de aur (edad de oro)* și nu pentru că în timpurile acelea aurul, care în era noastră de fier e atît de prețuit, s-ar fi putut agonisi fără nici o trudă, ci pentru că cei ce trăiau pe atunci nu cunoșteau cuvintele *al tău* și *al meu* »[36].

---

[31] Obiceiul se mai păstrează și astăzi în ordinele călugărești ale creștinismului occidental sau oriental, recipiendarii schimbîndu-și numele la intrarea lor în ordin. Chiar și Papa, odată cu intronizarea lui la Roma, își ia un alt nume.
[32] Numele Rocinantei înseamnă mîrțoagă (cu sufix augmentativ).
[33] Toate aceste nume au o semnificație căutat ridicolă.
[34] *Don Quijote*, partea I, cap. I. Numele Quijote înseamnă jambiera de fier a armurii.
[35] *Ibidem*, Partea I, cap. XX.
[36] *Ibidem*, Partea I, cap. XI.

Nu există nici un dubiu asupra idealului urmărit de don Quijote: este acela al cavalerului rătăcitor, de a căuta *Graal*-ul, adică de a căuta să ajungă la starea originară a omului reprezentată de epoca de aur.

Quippe ubi fas versum atque nefas; tot bella per orbem,
Tam multae scelerum facies . . . *

Virgiliu «*Georgicele*», I, 505—506

Înainte de a descifra secretul lui don Quijote și « misiunea » lui hilariantă într-o lume plină de seriozitate, să lămurim printr-o considerare foarte generală, care era sensul unor manifestări burlești colective, cum ar fi sărbătorile carnavalești. După cum am menționat, acestea își au originea în sărbătorile *Cronia* de la Atena, sau în *Saturnalia* de la Roma[37]. Din fericire, în ceea ce privește pe acestea din urmă, avem interpretarea excepțională a autorului latin Macrobius (Ambrosius Macrobius Theodosius), care ne-a lăsat o lucrare întreagă purtînd chiar titlul *Saturnalia*. În această operă, scriitorul arată care este originea și numele acestor festivități, și mai ales care este sensul lor. Numele arată în mod evident că ele erau închinate memoriei zeului Saturn (după cum și sărbătorile ateniene denumite *Cronia* se trăgeau de la Cronos, numele grecesc al lui Saturn).

După tradițiile grecești și romane, omenirea a trecut, înaintea noastră, prin patru cicluri sau epoci « metalice ». Ele sînt descrise de Hesiod într-o formă literară superbă[38]. Iată care sînt, pe scurt, după el, aceste cicluri: *epoca de aur*, pe cînd în cer domnea Saturn (Cronos), cînd oamenii trăiau ca zeii, cu inima liberă de neliniști, în abundență, la adăpost de oboseli și de mizerii, bătrînețea lamentabilă nu-i amenința, iar apoi mureau ca încremeniți în somn; epoca *de argint*, cînd oamenii alcătuiau o rasă mult inferioară, care nu semăna cu prima, nici în formă nici în spirit, dominați fiind de lipsa de măsură; *epoca de bronz*, în care a trăit a treia rasă de oameni « care nu iubeau decît lucrurile lui Ares, sursă de plîns și operă de violență »; *epoca semizeilor*, cînd a trăit pe pămînt a patra rasă de oameni, « mai dreaptă și mai bună » decît precedenta, rasă divină de eroi; « ea este rasa care ne-a precedat pe pămînt ». Autorul socotește că el trăiește în ultima epocă, *epoca de fier*, în care oboseala și grijile se abat asupra oamenilor ziua și noaptea iar binele este amestecat cu răul. El prevede un timp cînd dreptul va fi al forței, iar onoarea, binele și justiția vor dispărea[39].

---

* «Într-adevăr, pe pămînt ideile de justiție și injustiție sînt răsturnate; pretutindeni războaie
Și atît de multe crime sub diverse fețe»...
[37] A. Moret, în lucrarea lui *Mystères Égyptiens* (ed. A. Colin, Paris, 1913), arată că aceste festivități colective, de natura celor denumite *Saturnalia* sau *Cronia*, erau celebrate cu aceeași frenezie și în Egiptul antic al faraonilor. Într-un vast capitol al acestei cărți, intitulat « *Rois de Carnaval* », el arată sensul criptic religios al acestor sărbători.
[38] Hesiod, *Lucrări și zile*, 110—200.
[39] S-ar părea astfel că ar exista cinci rase, și problema aceasta a fost discutată de unii erudiți. Nu aceasta este însă problema noastră, de aceea nu o luăm în considerare aici.

Cele patru vîrste sînt descrise cu mai multe detalii, și tot atît de frumos, de Ovidiu în *Metamorfoze*[40]: *Aetas aurea, Argentea proles, Proles ahenea, Ultima est de fero duro*. Și după el, epoca de aur a existat tot în timpul domniei lui Saturn, cînd nu existau judecători, teama de pedeapsă nu era cunoscută, nu existau cască și sabie, nu existau ziduri care să înconjoare cetățile, iar natura oferea omului drept și în pace cu el însuși și cu ceilalți, tot ce-i trebuie. Primăvara era eternă, iar pămîntul oferea produsele lui fără a fi lucrat[41].

Iată acum ce ne transmite Macrobius în legătură cu domnia lui Saturn pe pămînt. În țara care este azi Italia domnea regele indigen Janus, care avea să devină în timp zeul Janus Bifrons. Janus a dat ospitalitate lui Saturn, sosit în țara lui purtat pe valuri de o flotă întreagă și aducînd cu el civilizația. De la Saturn au învățat localnicii agricultura, modul de a-și ameliora hrana lor primitivă, sălbatecă și grosolană, și au aflat importanța fructelor pămîntului. Drept mulțumire, Janus l-a asociat la domnie și împreună au fondat orașe vecine. Numele acestui zeu, în aceste regiuni, a rămas în multe obiceiuri și denumiri, unele din ele fiind citate de Macrobius în cartea amintită. După dispariția subită a lui Saturn, Janus a căutat să mențină amintirea lui în diverse moduri: a bătut monezi cu o navă pe una din fețe, i-a închinat un altar și a stabilit niște sărbători în onoarea lui. Anii aceștia au fost considerați ca fiind o epocă de fericire din cauza abundenței tuturor lucrurilor, « și mai ales, scrie Macrobius, fiindcă pe atunci nu se cunoștea încă distincția dintre oameni liberi și sclavi, ceea ce se poate deduce, din libertatea absolută de care se bucură acum sclavii în timpul Saturnalelor »[42]. Așa dar, în amintirea stării cu totul deosebite, de fericire, de egalitate, în amintirea stării omului liber, romanii celebrau *Saturnalia*, în timpul cărora, după cum am mai spus, stăpînii și sclavii mîncau și se veseleau împreună, primii servindu-i pe cei din urmă[43].

Din textul lui Macrobius rezultă însă că unii considerau aceste sărbători și interpretarea lor în sensul dat mai sus ca o superstiție religioasă, sau ca o erezie. Astfel, relatează el, la o obiecție de acest fel, Praetextatus, în acord cu întreg auditoriul, răspunde celui care-i aducea aceste obiecții, părăsind domeniul tradiției și intrînd în domeniul pur rațional: « Crezi tu că există un grup de ființe umane, cărora, din dispreț, zeii nemuritori nu le acordă binefacerile sau providența lor? Sau, nu socotești pe sclavi în rîndul oamenilor? Sclavi? Nu, oameni, tovarăși de sclavie. Poți vedea pe sclavul tău liber și tu să devii sclav. Ei au aceeași origine, trăiesc ca și ceilalți oameni și mor ca și ei. Unul este sclavul luxurei, altul al

[40] Ovidiu, *Metamorfoze*, cartea I, III, 89—162. (Vîrsta de aur, rasa de argint, rasa de bronz, ultima este din fier dur).
[41] Tradiția indiană vorbește cu și mai multă precizie despre aceste cicluri — *Yuga*. Și în China antică există tradiția unei epoci de aur.
[42] *Saturnalia*, cartea I, VII, 26. Iată textul acesta atît de important: *Regni ejus tempora felicissima feruntur, cum propter rerum copiam, tum quod nondum quisquam servitio vel libertate discriminabatur quaeres intellegi potest quod Saturnalibus tota servis licentia permittitur.*
[43] *Ibidem*, cartea I, VII, 37.

avariției, un al treilea al ambiției lui; toți sînt sclavii speranței, toți ai temerii »[44].

Vedem dar, că toată această inversiune a situațiilor, întreaga răsturnare a rolurilor stăpînilor și sclavilor avea un obiectiv cu dublu aspect: să țină trează amintirea că la origine nu a existat nici o diferență între oameni, care au trăit împreună într-o egalitate și libertate completă într-o epocă de aur; să arate că stăpînii trebuiau să-și aducă aminte de lucrul acesta acceptînd — și o acceptau — răsturnarea de situații care provoca o dezordine de neînchipuit.

Și acum credem că cele ce s-au spus mai sus ne vor putea ajuta să înțelegem mesajul lui don Quijote. Am văzut că adevărul era reprezentat de sclavii deghizați în oameni liberi și care jucau rolul stăpînilor, iar stăpînii, care nu se mascau, erau reprezentanții falsului. În această dezordine, rezultată din răsturnarea situațiilor *reale*, sensul *adevărat* era înfățișat de oameni ce jucau rolul unor manechine efemere, machiați în stăpîni, și care, după trei zile, urmau să treacă la rolul lor real dar *fals*, după cum *fals* era și rolul stăpînilor în rolul lor efectiv de stăpîni. Și oricît ar părea de paradoxal și de imposibil, văzută din punctul de vedere al epocii de aur, al egalității și libertății absolute a oamenilor, mascarada adevărată era situația reală a separării oamenilor în oprimați și oprimatori. Iar sărbătorile carnavalești nu făceau, prin grotescul lor, decît să sublinieze gros stupiditatea și anomalia unei astfel de situații.

Iată lecția cea mare a *Saturnalelor*: într-o lume în care sensul adevărat al valorii umane în sine a fost pierdut, el nu mai putea fi semnificat decît simbolic, prin situații grotești și personagii carnavalești. Și atunci putem înțelege foarte bine înțelesul vorbelor chinuitului Saul cînd spune adresîndu-se Corintienilor: « Dar Dumnezeu a ales lucrurile nebune ale lumii ca să facă de rușine pe cele înțelepte ».

Mundus est fabula
Descartes

Pentru Descartes lumea este o « fabulă ». Dacă considerăm sensul cuvîntului latin *fabula* (piesă de teatru, povestire mitologică, apolog), atunci expresia filosofului francez poate avea sensul: « lumea este o piesă de teatru », « lumea este o povestire mitologică » sau încă « lumea este un apolog »[45]. Dacă este așa, va trebui să citim în desfășurarea evenimentelor din lume un tîlc, așa cum căutăm sensul unui mit.

Să vedem ce tîlc mitic descrifrează Cervantes în lumea din timpul său. Ca și în sărbătorile *Saturnalia* el întrebuințează o parodie carnavalescă, în desfășurarea

[44] Ibidem, cartea I, XI, 2 și 8. În ceea ce privește raportul anormal care exista pe atunci între oameni, unii fiind sclavi și alții stăpîni, Macrobius reproduce, uneori textual, pasajul respectiv din Seneca, *Epistolae ad Lucilium* (XLVII). Petronius pune în gura lui Trimalchion aceleași reflecții despre inechitatea diferenței dintre oameni și a despărțirii lor în *servi* și *domini* (Petronius, *Satyricom*, cap. cap. LXXI).
[45] Apologul este o scurtă povestire care țintește să pună în evidență o maximă morală.

acțiunii cărții lui, în care fabula lumii reprezintă o dezordine de la ordinea inițială, ilustrată tocmai prin grotescul operei *Don Quijote*. Cervantes îl pune chiar pe unul din personaje să spună « aici e de-a-ndoaselea » — *Acà, es el revés*. Scena cu eliberarea galerienilor este poate cea mai ilustrativă. La vederea unui grup de oameni legați în lanțuri și duși de paznici la muncă silnică pe galere, don Quijote exclamă: « Cum, oameni forțați la muncă? — *Come gente forzada ?*» Este oare posibil ca omul să nu fie liber? Pentru eroul lui Cervantes, preocupat de restaurarea vîrstei de aur în care toată lumea se bucura de libertate, egalitate și indestructibilitate, acest fapt părea ca o aberație, o abatere anormală de la condiția naturală a umanității, o inversiune a condiției existenței omului ca om. Și atunci el face un lucru anormal pentru ordinea actuală, dar care, prin aberația lui, tocmai o ilustrează: liberează pe galerieni! Fiindcă grotescul nu face decît să ilustreze o inversiune reală. *Aceasta este și tema lui Cervantes: să redea prin grotesc o răsturnare a ordinei primordiale.* Opera *Don Quijote* este o caricatură carnavalescă a dezordinii efective din lume. Tot ce se întîmplă în lumea obiectivă a eroului este un joc de răsturnări de situații și de principii. De aceea tot ce se petrece în jurul lui are caracterul de absurd, și îi apare ca o lume onirică, pe care el trebuie să o risipească și să reinstaleze o ordine normală, ceea ce era însăși « misiunea lui ».

Într-adevăr, dacă cineva ar putea realiza în conștiința sa aceste mari idealuri, că omul este total liber, că nu există nici un fel de diferență între oameni (de rasă, de credință, sau de situație) și ar trăi cu o putere efectivă aceste idealuri, conformîndu-se lor în fiecare din acțiunile lui, atunci, s-ar identifica cu Don Quijote, iar toată goana umană după avantaje, după satisfacerea orgoliului, i-ar apărea ca un fel de joc de umbre chinezesc, ca un fel de trăire în vis. Aceasta este tocmai ceea ce face eroul lui Cervantes care trăiește pe baza acestor criterii « de aur », și care poate crede pe bună dreptate că ceilalți « nu știu ce fac »[46]. Lucrurile se petresc pentru el ca în celebrul mit al cavernei despre care vorbește Platon în *Republica*[47]. Lumea pe care noi o numim obiectivă se aseamănă cu lumea acelor umbre pe care le văd pe perete prizonierii din peșteră. Prizonierii sînt ei înșiși niște umbre și însăși lumea lor nu e formată decît din umbre, ceea ce Pindar[48] va exprima pregnant prin « visul unei umbre σκιᾶς ὄναρ *(skias ónar)*. Sensul mitului platonic este evident: *mundus est fabula*, așa cum spunea Descartes. Don Quijote pătrunde în această *fabula*, în această lume a umbrelor, care

[46] G. Călinescu, ajunge la ideea că acest erou de epopee « are crize ale noțiunii de real pe care îl înlocuiește cu un ideal ». « Don Quijote — spune el — crede în tradiția cavalerească așa cum un om de știință modern crede în legile naturii (. . .) Quijote nu vede lumea așa cum este, ci așa cum ar trebui să fie din unghiul lui de vedere » (G. Călinescu, *Cervantes*, pus ca prefață la traducerea în românește a lui *Don Quijote* de Ion Frunzetti și Edgar Papu (Editura pentru Literatură, 1969). Din punctul de vedere al personajului fantomatic care este *hidalgo*-ul din La Mancha, observația este exactă, și a mai fost făcută sub diverse forme, și de alți exegeți. Problema este însă să vedem « unghiul de vedere al lui Cervantes, care nu a fost luat în considerare, din cauză că umbra eroului a acoperit pe aceea a autorului.
[47] Platon, *Republica*, VIII, 515 a.
[48] Pindar, *Pyticele*, 8, 96. Expresia completă este skias ónar ánthropos = « omul este visul unei umbre ».

se cred reale și au legile lor de justiție, de bine și chiar de frumos, ca o altă umbră purtătoare a idealurilor platonice, acelea care aparțineau epocii cînd omul nu trăia ca o umbră.

Ideea că există un drum care duce la restaurarea ființei umane, prin experiențe ierarhizate într-un lanț ascensional, este o preocupare permanentă a lui Cervantes. Fondul lucrării *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, pe care el o consideră că pe cea mai importantă realizare a lui, nu face decît să confirme interpretarea pe care am dat-o lui *Don Quijote*. Drumul acesta al omului, compus din nenumărate stații ale « Calvarului », este numit de J.B. Avalle-Aree, de acord cu A.O. Lovejoy, « marele lanț al Ființei »[49]. În această ultimă operă, cu care Cervantes își încununează cariera și își încheie viața, se văd mai bine — așa cum au subliniat și alți comentatori — intențiile autorului. Însuși titlul acestei cărți ne arată că este vorba de « munci inițiatice », cum au fost, de exemplu, « muncile » lui Hercule. Eroii acestei scrieri trec printr-o serie de « lucrări » *(trabajos)* care-i duc, în sfîrșit, la regăsirea de sine, la regăsirea condiției umane. Și în mod surprinzător, Cervantes însuși vorbește într-un pasaj de « condiția umană » — *la condición umana*—supusă unor primejdii și nenorociri foarte mari[50]. Dar această expresie ne duce imediat la interpretarea dată de noi că, în realitate, ființa umană se găsește într-o inversiune a condiției ei și Cervantes ar fi putut, în mod cu totul natural să o pună ca subtitlu al lucrării sale *Don Quijote: La inversion de la condición umana*. De fapt el a și pus-o, deși nu a întrebuințat expresia aceasta în mod complet. Dar a pomenit de « condiția umană » și a spus, cum am citat deja, că *acà* es *el revés* — « aici este invers », adică exact ceea ce înseamnă « inversiunea condiției umane ».

S-au scris multe cărți despre aceste lucruri, dar niciuna nu a izbutit să ne sugereze iluzia idealurilor umane ca opera lui Cervantes. Autorul a dorit ca *Don Quijote* să fie « cea mai desfătătoare și cea mai înțeleaptă carte din cîte s-ar putea închipui ». Și așa și este. Se vor putea face teorii asupra acestor probleme, se vor putea alcătui scrieri filosofice despre mituri și simboluri, dar o carte care să facă prezentă problema esențială a vieții omului, aceea a inversiunii condiției lui, cu mijloacele simple pînă la naivitate ale lui Cervantes, nu se va mai putea scrie; el a epuizat subiectul și mijloacele de a-l trata din punct de vedere literar. Idealul operei cervantești este un vis, bine păzit de zeii rațiunii și ai bunului simț, care îl țin departe și izolat, așa cum Paradisul, după izgonirea omului, este păzit și interzis filistinului de niște heruvimi puși să învîrtească o sabie învăpăiată, care să păzească drumul ce duce la « pomul vieții »[51].

În fond, idealurile lui Don Quijote sînt acelea care preocupă omenirea din totdeauna și ele sînt căutate cu toată patima în mod continuu. Starea edenică a omului

[49] J.B. Avalle - Aree, în « Introducere » la ediția spaniolă a acestei lucrări *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (Madrid, 1969). Cf. Sorin Mărculescu « Prefață » la trad rom. a acestei lucrări, *Muncile lui Persiles și Sigismunda* (ed. Univers, 1980).
[50] *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, cartea a II-a cap. VI. Este cazul să remarcăm că expresia *la condición umana* apare, în aceeași perioadă, în *Essais*-urile lui Michel de Montaigne.
[51] *Geneza*, 3, 24.

este aruncată în viitor de concepţiile moderne; don Quijote, ca şi tradiţiile cavalerilor mesei rotunde o puneau în trecut, într-o epocă de aur. Deosebirea nu ni se pare esenţială, fiindcă amîndouă aceste poziţii sînt « ideale ». Adevărul este că omul a trăit întotdeauna sub condiţia lui reală, printr-o inversiune a realităţii. El a intrat astfel într-un fel de coşmar, luptîndu-se cu irealităţi de genul morilor de vînt. Pentru a ieşi din impas un singur lucru ar trebui să afle omul: că el este un miracol. Aceasta a fost spusă de Sofocle acum cu mult peste două mii de ani: « Minuni sînt multe, dar nici una nu este mai mare minune decît omul[52]. Marea minune se va înfăptui cînd această minune va deveni o realitate a conştiinţei umane.

Ne pleure pas Sancho, ton maître n'est pas mort.
Opera lirică « *Don Quichotte* » de Jules Massenet, 1910

Nu, nu eşti mort don Quijote, tu chiar mort eşti mai viu decît toţi cei în viaţă, fiindcă tu reprezinţi lupta pentru idealul etern al omului: « paradisul ». Despărţirea ta de lume, făcută după toate regulile lumeşti, cu testament, preot, bacalaureat, bărbier, prin revenire în satul tău şi la numele tău banal Alonso Quijana, nu a schimbat situaţia cu nimic. Cel mai bine o ştie Sancho Panza, modestul ţăran Sancho, simbolul simplităţii, al ignoranţei, al bunului simţ, al dragostei de om şi al devotamentului: « Adevăratul don Quijote de la Mancha, zice el[53], viteazul, înţeleptul, îndrăgostitul, cel care înlătură nedreptăţile, ocrotitorul nevîrstnicilor şi al orfanilor, apărătorul văduvelor, frumosul după care mor copilele, cel ce-o avea drept singură aleasă a inimii pe Dulcinea din Toboso, cea fără de seamăn în lume, este cavalerul ce se află aici de faţă şi care mi-e stăpîn. Oricare alt don Quijote şi oricare alt Sancho Panza nu-s altceva decît înşelătorie ».

Aşa este Sancho Panza: aceste este don Quijote, nemuritorul don Quijote.

Nu plînge Sancho, stăpînul tău nu este mort. El este viu, este viu în mine prietenul lui şi în toţi oamenii simpli ca tine, care împreună ne-am pus speranţa în om.

Nu plînge Sancho, prietenul nostru nu-i departe de noi, el este în inima noastră, unde se păstrează cele mai scumpe icoane, simbolizate de *Graal*-ul pe care l-a găsit Percival; în acest nestemat minunat se află tot ce-i mai bun în noi, fiindcă acolo, în colţul cel mai ascuns şi mai mic, cît un fir de muştar, al inimii noastre, se află paradisul, adică condiţia reală a existenţei umane. Dincolo de ea nu sînt decît aventuri donquijoteşti, groteşti şi bufone, lupte ca în basme, uriaşi şi puternici fantomatici, lupta cu iluziile. Drumul lui Don Quijote este calea spre Marele Vis, drumul spre condiţia reală a existenţei umane, condiţie a cărei măreţie nu poate fi ştirbită nici măcar de ridicol.

---

[52] Sofocle, *Antigona*, 332.
[53] *Don Quijote*, II, LXXII.

LEON D. LEVIŢCHI

On the knocking at the door of conscience in SHAKESPEARE

About whether, besides being a dramatist and poet, Shakespeare was also a thinker, well-advised critics have expressed so many view-points, from, say, "a profound philosopher" (Coleridge[1]) down to "not even a profound thinker" (F.E. Halliday[2]) that these now seem to be cancelling each other out. The vacuum thus formed should not, however, discourage Shakespeare enthusiasts from mapping out and upholding their own attitudes; for the issue is so far-reaching that the way in which we handle it very largely determines our final appreciation of Shakespeare. Well, however that may be, the vacuum has absorbed me and the present paper is the palpable proof of my being unable to resist the attraction, more potent than the grim warning of Cleanth Brooks that (many) professors of literature should be knocked out when they dare to interpret (modern) poetry: ... "a very great part of it is bound to *appear* difficult to the reader of conventional reading habits, even in spite of the fact — actually, in many cases, *because* of the fact — that he is a professor of literature".[3]

To my mind, therefore, Shakespeare was not a philosopher, but only in the sense that he was not a specialist in philosophy and did not couch his Weltanschauung in expository prose. But that did not preclude him from thinking deeply, so deeply (and, of course, externalizing his thoughts in so beautiful a dress) that whenever the reader-in-ordinary — to use Ben Jonson's phrase — intends to learn by heart anything Shakespearian, he commonly remembers Shakespeare's generalizations — as he does proverbs and maxims and wise sayings. As to the objection that Shakespeare was not an *original* thinker, that he has not astounded the world with some extraordinary novel idea, that most of his gnomic-present utterances draw on perfectly

identifiable sources or are truisms and commonplaces (frequently of the Senecan type), it can be easily overruled. For even philosophers, not only "writers", are generally great borrowers (Heine once wrote that there is no such thing as original philosophy) and their main originality lies in the manner in which they *reorganize* ready-made data. And this is exactly what Shakespeare did — he borrowed, selected, retained, left out, adapted, rearranged, intensified, diminished, shuffled and reshuffled, and the result *was* original, extremely so: "What oft was thought, but ne'er so well express'd". (Alexander Pope)

Thus, Shakespeare disregarded one of the precepts which he put in the mouth of Polonius when Laertes was about to leave for Paris: "Neither a borrower nor a lender be" (*Hamlet*, I, 3, 75). That he did lend — well, every schoolboy in England or elsewhere knows how much and to whom. That he did borrow? It is a pity, I think, that not every student of Shakespeare in England or elsewhere knows the incredible extent of his indebtedness — described benevolently by G.Bullough in *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, 6 vols., or malevolently by Bernard Shaw in his one-act play *The Dark Lady of the Sonnets*. For Emerson's aphorism "Genius is the most indebted of men" is much more than a witticism embellishing some drawing-room conversation where the most interesting things are the untold ones: it should get down into every workshop of aesthetic awareness in all its concrete Shakespearian details and teach there the supreme lesson of alchemy and transmutation. In concrete details, that is also far beyond the literature professor's more specific classifications: that, as an attentive observer of men and society, Shakespeare rested heavily on his own life-experience; that, as a voracious reader, he was immersed in the literature of his precedessors, chiefly the classics of antiquity[4]; that, as a profound knower of provincial and urban life, he never spurned folk and popular inspiration.

Next there is the problem of Shakespeare's ideas as such, no matter by what character and in what particular circumstances they were voiced. At first sight their number is amazingly large, as may be inferred from various *Concordances*[5]; as, however, there are considerable relations of synonymy between the generalizing statements, it stands to reason that the clusters are markedly fewer than the berries that identify them. Another possible general remark is that the overwhelming majority of Shakespeare's generalizations are of a "positive" nature, furthering social, ethical and aesthetic conceptions in keeping with the most advanced trends of his age: "I think good thoughts, while others write good words". (*Sonnet* 85)

As a rule, maxims, sentences, proverbs, etc. give "good" or morally sane advice; but even when they are tinctured with wickedness, hatred, etc., they may, after all, be re-interpreted in a "good" sense.

I remember having once read a review of a pluri-lingual dictionary of proverbs, two of the points made by the reviewer being that a) very many proverbs are contradictory, and consequently, b) proverbs are unreliable and should never be quoted as arguments in a dispute. But contradictions between proverbs (as well as between other generalizations) are only apparent, for what really opposes them to each other is modality: about half of them highlight an actual state of things and can, therefore, be completed by such commentaries as "it is to be regretted that . . .", or "how unfortunate that . . .", etc., while the other half are very much in the nature of recommendations, and so they may be completed by "that is what it

should be", "do not forget that . . .", etc. Thus the following antonymic pair of proverbs

Clothes make the man *and*
Clothes do not make the man,

could read non-detrimentally, "It is a pity that clothes make the man", and "Mind, clothes do not make the man", etc.

Coming back to the explicitly "good" thoughts of Shakespeare, critics seem to give absolute priority to the necessity of order and hierachy and, on the other hand, to the existing analogical interdependence of order within the universe, the political system, and the human system. But let me rather quote from Henri Fluchère, the outstanding Shakespearian scholar, who, strangely enough, after saying that Shakespeare's personality "is not so much the attitude he poses or the themes he develops; it is the way he treats them, the vibrant tone of his voice . . ."[6], etc., knocks off this sketch:

> The idea of order that we find everywhere in Shakespeare, that haunts his political plays and the great tragedies and even the comedies, is what gives the Works their coherence and their seriousness. There is another idea, too, perceived in many of his images and comparisons, namely that there is a correspondence and even a symbolical likeness between man, the body of the human community, and the universe. It is a nostalgic survival from medieval thought and constitutes the background — still stable though dangerously threatened — before which the human tregedy is played out. A caprice, a passion, a crime may precipitate the forces of confusion which for a while darken the sun, wrap earth and the soul of man in impenetrable clouds, where free rein is given to violence, injustice and evil, until the moment when the crime is expiated, the evil-doer slain, the forces of disorder vanquished or appeased, and the sun comes out again and the balance of nature is restored.[7]

There can only be consensus of opinion about these statements. Shakespeare himself theorized at some length on "degree" and "order", e.g. in Agamemnon's famous speech in *Troilus and Cressida*, I, 3,1—30, through the Archbishop of Canterbury in *Henry V*, I, 2,183—220, or through Menenius Agrippa in *Coriolanus*, I, 1,133—169.

By the side of the two ideas so far mentioned, many others deserve a place of honour after having knocked at the door of our consciousness: "time's the king of men" (*Pericles*, II, 3,45—47), "joy's soul lies in the doig" (*Troilus and Cressida*, I, 2,310—317), "Everybody should be true to himself" (e.g. *Hamlet*, I, 3, 78—80), "All the world's a stage" (*As You Like It*, II, 7,139—166), etc.[8] In all these cases Shakespeare resorts to one of his favourite methods in order to bring out the value of the generalization: the latter is followed by the "illustration" (a repartee, a scene, an act, a whole play; also repartees and scenes or situations in other plays), or viceversa (for exemple, part of the "philosophical" implications in *A Midsummer Night's Dream* appear as a summary in V, 1,1—17 — Theseus' well known soliloquy — ,while most of the play serves as an exemplum[9]).

My contention is that on the same high, if not on a higher level of significance, there is another Shakespearian "good thought", which runs all throught Shakespeare's creation and is present as a major proposition more frequently than the others.

This major proposition or premise might be summed up as "A man's supreme forum — for a man's real identity — is CONSCIENCE; and it is a man's duty to

treasure and defend it, for if hurt, never so slightly, it will perturb his state of balance, of peace or happiness":

> *King Henry.* But conscience, conscience !
> O ! 'tis a tender place — *HENRY VIII, II,* 2,143—144)

Whether Shakespeare's particular interest in the workings of conscience was aroused by his own observation of life, by his readings or by folk wisdom, is hard to say; most likely it was a cooperative impact. Although it may be suggested that a large share should be attributed to folklore.

First, because in his intention to offer the uneducated part of his audiences some anaphorical vantage ground, i.e. some "referents" on which they could rely denotationally and connotationally, Shakespeare often made use of folk songs, popular phrases, proverbs, stylistic derivations of standardized utterances (for example, in Claudius' line "With one auspicious and one dropping eye", *Hamlet,* I, 2,11, the subtext being an old English proverb implying the idea of hypocrisy). What extraordinary functions Shakespeare could assign to wellknown collocations I have tried to show elsewhere — there I have dealt with the "(good) night" leit-motif in *Hamlet* (*night* as intensification of the dreary atmosphere, as image or simile in some moments of pragmatic generalizations, used metaphorically as a symbol of immorality, of madness, and of death, the incentive residing in the "good-night ballads" of the Elizabethan age[10]).

Secondly, because there is a direct connection between a 16-th century English proverb commenting on conscience and two repartees in *Richard III.* The proverb is registered by the *Oxford Book of English Proverbs* together with two variants and a couple of synonyms: "*A guilty conscience needs no accuser.* From Florio, *First Fruites* 32, 1578. *Conscience is a thousand witnesses*" and "*Conscience serveth instead of a thousand witnesses* — Greene, *Philomela,* 1592)". Cf. "*Good conscience is a continual feast* — Bacon, *Prov.* XV, 1605" and "*Conscience is a cut-throat* — Withals, 1616."[11] The pertinent quotations from *Richard III* (1592—1593):

> *Earl of Oxford.* Every man's conscience is a thousand men/swords
> To fight against that bloody homicide. (V, 2,17-18)
> *King Richard.* My conscience hath a thousand tongues
> And every tongue brings in a several tale
> And every tale condemns me for a villain. (V, 3,194—196)

These quotations appear as particularizations (or illustrations, or "dramatizations") of the proverb: in Earl of Oxford's cue "every man" actually restricts the initial absolute generalization to a relative one ("every man here", "every man in this country"), while Richard's cue obviously restricts it to himself ("my conscience"). The characteristically Shakespeare device of passing from universal/general to particular (already mentioned as transition taking place in neighbouring circumstances of the text) is thus illustrated as early as 1592—1593 *without any textual reference to the generalizing antecedent.* Shakespeare seems to have been familiar with this kind of technique. In *Troilus and Cressida,* after Agamemnon's fairly abstract generalizations in I, 3,1—30, Nestor give them "a local habitation and a name", not before stating:

> With due observance of thy god-like seat,
> Great Agamemnon, Nestor shall apply (= *explain*)
> Thy latest words. (I, 3,31—33)[12]

Richard's cue is also illustrative of some other facets of the way in which, very often indeed, Shakespeare treats his "raw material": augumentation of the source sentences/sentences[13] and the use, for the sake of emphasis and effect, of such means of Renaissance amplification[14] as repetitive devices[15] (including the parallelism between the two cues), auxesis[16], hyperbole, antonymy[17] (of the implicit kind, between "conscience" and "villain"), a miniature of "purple patches."

It would not be amiss to remember here that the Elizabethan age was soaked in proverbs, and so where its literary productions.[18] Very much like his contemporaries, Shakespeare, as Janet Heseltine shows in her *Introduction* to the *Oxford Book of English Proverbs,* resorted to proverbs "for his own amusement as of his readers"[19] But, especially as his art grew more mature, he could also make them discharge serious and complex functions — exactly as he did with puns.[20] "Proverbs . . . came out transmuted from a contemplative mind that was stored with them . . . And so it is that the proverbs in Shakespeare become most interesting when they colour the thoughts of his characters and echo in their words".[21]

As transmutation in Shakespeare's "contemplative mind" was not the exclusive privilege of proverbs and as, on the other hand, the impression may be created that I am unduly enthusiastic about speculative genesis instead of hard facts, I shall stop proverb-mongering; however, not before offering a proverb-like illustrative list of Shakespearian maxims which may be remembered as such, that is without a context:

> The guilt being great, the fear doth still exceed.
> (*The Rape of Lucrece,* 229)

> . . . poor wretches have remorse in poor abuses.
> (*Ibid.,* 269)

> But they whose guilt within their bosoms lies
> Imagine every eye beholds their blame.
> (*Ibid.,* 1342—1343)

> *Richard.* Conscience is but a word that cowards use,
> Devis'd at first to keep the strong in awe.
> (*Richard III,* V, 3,309—310)

> *Juliet.* O ! It presses to my memory
> Like damned guilty deeds to sinners' minds.
> (*Romeo and Juliet,* II, 2,110—111)

> *Brutus.* The abuse of greatness is when it disjoints
> Remorse from power.
> (*Julius Caesar,* II, 1,18—19)

> *Olivia.* A murderous guilt shows not itself so soon
> Than love that would seem hid.
> (*Twelfth Night,* III, 1,161—162)

> *Hamlet.* Thus conscience does make cowards of us all.
> (*Hamlet,* III, 1,83)

I do not think it would be altogether far-fetched to say that the porter in *Macbeth* makes a commentary on these and similar quotations:

"Here's a knocking indeed ! If a man were Porter of Hell Gate, he should have old turning the key. *(Knocking.)* Knock, knock, knock. Who's there, i' the name of Belzebub ?" (II, 3,4)

And Thomas de Quincey, in his essay *On the Knocking at the Gate in Macbeth*, comments on the Porter's commentary:

Hence it is, that when the deed is done, when the work of darkness is perfect then the world of darkness passes away like a pageantry in the clouds: the knocking at the gate is heard, and it makes known audibly that the reaction has commenced: the human has made its reflux upon the fiendish; the pulses of life are begining to beat again; and the re-establishment of the goings-on of the world in which we live first makes us profoundly sensible of the awful parenthesis that had suspended them.

But, as life is but an endless series of knockings, cannot we extend the Shakespeare-De Quincey metaphor to words, bare words — not as part of speech-acts, but as dictionary entries? Alexander Schmidt's invaluable *Shakespeare-Lexicon* (1874) facilitates this seemingly superficial approach; at the door of our elementary awareness there are a number of key-words for our problem which knock insistently through their recurrence: *conscience, guilt, remorse, repent*, etc. and their synonyms and derivatives. *Conscience*, for example, is listed 61 times and *repent*, 63 times.

Guilt knocking at the gate of conscience

As in matters concerned with the moral philosophy of the English Renaissance I am hardly likely to fall with delight upon another book than Roy W. Battenhouse's *Marlowe's Tamburlaine*[22], I deem it appropriate to sketch an introduction to the present section by drawing on some of its points.

Battenhouse demonstrates that irrespective of their sources — the Holy Writ or the classics of antiquity — Renaissance thinkers and writers held that God . . . has two ways of punishing the wicked: internally, by perturbations and maladies of the mind and the passions; and externally, through the works of tyrants who serve God as His Scourges.[23]

Grounding much of his information on Farnham and Moore[24], he shows that "internai punishment" was dwelt upon as early as Plutarch, in whose writings Renaissance moralists found the attractive theory that a sinful act at the very moment of its committing engenders within itself its own punishment — so that wicked persons "have no need either of God or man to punish them," for their own depraved lives and desperate passions are sufficient to torment them to the full.[25]

Battenhouse's remark is welcome, for such an authoritative synthesis as Harry Elmer Barnes' *An Intellectual and Cultural History of the Western World* might prompt the casual reader into the belief that the idea of self-punished vice was first suggested by the Italian philosopher Pietro Pomponazzi (1462—1525?):

The reward of virtue is virtue itself, while the punishment of the vicious is vice.[26]

In the chapter devoted to Seneca, Battenhouse says that the latter had pointed to the importance of inner punishment in works like *Thebais* (where Oedipus is tortured by his conscience and is a prey to fury and madness), or *Hercules Furens* (where Hercules' soul becomes a house of mad passions.)

Reviewing some characteristic attitudes of the Renaissance, mention is made, among others, of La Primaudaye: . . . "we have the testimonie of nature imprinted with such characters in our hartes, that it did euen compell the ancient poets to finde out and to feigne *Furies*, as revengers of our sins which are

nothing else but the torments of euill consciences". (*The French Academie*, 1586); of Fulke Greville, the Elizabethan protestant who appealed to Nature rather than to the Church:

But grant that there were no eternity,
That life were all, and pleasure life of it;
In sinne's excesse there yet confusion be.

(*Sonnet* 103)

Or of George Chapman, whose *Revenge of Bussy d'Ambois* rests on the idea of a justice that includes punishment in the transgression itself:

Umbra Bussy. . . . the justice whose almighty word
Measures the bloody acts of impious men
With equal penance, who in th'act itself
Includes th'infliction . . .

(V, 1,5—8)

It is not surprising that in this "intellectual" context some proverbs current in the age are not mentioned (e.g. "Every sin brings punishment with it", registered by G.Herbert in *Outlandish Proverbs*, 1640), but the omission of Shakespeare is unaccountable, for "vice as its own punishment" forms part of the moral-theoretical foundation of *Troilus and Cressida*:

Ulysses. . . . appetite, a universal wolf,
So doubly seconded with will and power,
Must make perforce a universal prey,
And last eat up himself.

(I, 3,121—124)

Agamemnon. . . . He that is proud eats up himself.

(II, 3,165)

Thersites . . . . . lechery eats itself.

(V, 4,38)

Ulysses' absolute generalization is thus "illustrated" specifically by Agamemnon's condemnation of pride and Thersites' condemnation of lechery, or, in Bacon's terms (*Essay X*), of "the arch flatterer . . . — a man's self" and "amorous (= *erotic*) Affection". [27]

In the light of the Renaissance doubtful reward or punishment after death and the certainty that they are or should be administered here on earth (cf.Fulke Greville's *Sonnet* 103), all the quotations above point to the presence of "some visitor", tapping and rapping, now faintly, now louder, at the door of conscience. But the really "deafening" knocking is heard in the play in which the Porter's famous scene is incorporated.

Before the first treacherous deed of her husband, Lady Macbeth is very much aware of the existence of an element that may prove uncomfortable for the fulfilments of their "vaulting ambition". Hence her terrible invocation of the spirits "that tend on mortal thoughts", whom she asks to "unsex" her and to

Stop up th'access and passage to remorse,
That no compunctious visitings of nature
Shake my fell purpose.

(I, 5,45—48)

Then the evil principle gets the upper hand, and her husband, spurred on by her, perpetrates crime after crime; yet the final victory belongs to Conscience re-awakened from dormancy, for she is haunted by compunction's unbearable "visitations" ("all the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand", V, 1,48—49) and at last dies (V, 5,16). In fact, as Coleridge has emphasized, Lady Macbeth's

. . . "Constant effort throughout the play was *to bully* conscience . . . Her conscience, so far from being seared, was continuously smarting within her; and she endeavours to stifle its voice" . . .[28]

Macbeth himself takes hard pains to stifle the voice of his conscience before being "settled" to kill Duncan (I, 7, 1,—79). After the deed he is oppressed by fear (cf. "The guilt being great, the fear doth still exceed", *The Rape of Lucrece*, 229); also 1342—1343), remembers "the sorry sight" (I, 2, 20 et seq.), hears a voice cry "Sleep no more" ! and concludes:

To know my deed, 'twere best not know myself. (line 72)

During the banquet (III, 4) he is haunted by "sights", etc., but when he dies — in contrast with his wife — he is perfectly lucid and manifesting no trace of compunction.

Even Richard III, the "bloody tyrant and homicide" as Richmond called him before the battle of Bosworth (*Richard III* V, 3,247) had horrid visions in his sleep (the ghosts of those whom he had killed appeared to him — V, 3, 119—177); but when the apparitions vanished, he tried to discard the idea of conscience's intervention and laid the blame on sleep:

Have mercy, Jesu ! Soft ! I did but dream.
(V,3,179)

In the next line, however, he admits both the idea of the existence of conscience and of its might:

O coward conscience, how thou dost afflict me!
(line 180)

After which he embarks upon an interior monologue, discussing what practically boils down to the problem of split personality: loved by no fellow-creature, loving, yet not loving himself ("I love myself", 188; "I rather hate myself", 190, etc.), he tries to find out which is his true self, although his one, undivided individuality is a "major proposition" for him ("I am I", 184), wonders that he feels like flying from himself (186); his conscience "hath a thousand several tongues" (194). When Ratcliff informs him that his friends "buckle their armour" (V, 3, 212), he confesses to him, "I fear, I fear" (line 214), but the spirit of revenge and fight prevails, he goes to battle to die without uttering a word of repentance.

On the margin of Richard's longer cue the remark may be made that it contains, in a germinal state, four fundamental ideas recurrent in Shakespeare's thinking:

First: by the side of external, there are also internal conflicts which a man has to contend with. Shakespeare's tragedies are imbued with internal conflicts and it is they that, as a rule, give rise to the *specific* Shakespearian tragicalness. *Hamlet* is perhaps the best illustration.

Second: split personality or psychic ambivalence plays an important role in the hierarchy of the various psychoses of Shakespeare's characters — as Alexandru Olaru has demonstrated medically in his doctoral thesis, *Shakespeare și psihiatria dramatică*.[29] Antonio, Prospero's brother, is probably the last specimen in the series:

Prospero. . . . He thus being lorded,
Not only with what my revenue yielded,

But what my power might else exact, like one
Who having into truth, by telling of it,
Made such a sinner of his memory,
To credit his own lie, he did believe
He was indeed the duke; out o'th'substitution,
And executing th'outward face of royalty,
With all prerogative.
(*The Tempest*, I, 2, 97—105)

Third: a man's real and ultimate self or identity is his "very heart" (*The Tempest* I, 2,9), that is conscience, at whose door all outside and interior events knock.

Fourth: internal conflicts are largely responsible for the split between essence/reality and appearance, between "to be" and "to seem" (Richard is seized with fear, but on the battle field he appears brave — cf. "A thousand hearts are great within my bosom", V, 3, 348). Speaking about himself, Shakespeare could say, "I am that I am" (*Sonnet* 121), but the cosmic island which is our globe is also peopled with humans who, like Iago as a prototype, could only say, "I am not what I am" (*Othello*, I, 1, 65): Angelo (in *Measure for Measure*), Claudius (in *Hamlet*), Don John (in *Much Ado About Nothing*), Edmund, Goneril and Regan (in *King Lear*), Iachimo (in *Cymbeline*), etc. — so much so that there is plenty of justification for the century-old metaphor, "All the world's a stage (*As You Like It*, II, 7, 139 et seq.).

Another homicide, Claudius, cannot pray

Though inclination be as sharp as will
My stronger guilt defeats my strong intent.
(*Hamlet*, III, 3, 39—40)

Repentance can perform miracles, but

. . . what can it when one cannot repent?
(line 66)

And — yet another instance of psychic ambivalence — he cannot repent for

I am still possessed
Of those effects for which I did the murther,
My crown, mine own ambition, and my queen.
(lines 53—55)

A man's negotiations with his conscience are also illustrated in a comedy, *The Merchant of Venice*, with Launcelot Gobbo as protagonist:

Certainly, my conscience will serve (= *allow*) me to run from this Jew my master: the fiend is at mine elbow, and tempts me, saying to me, "Gobbo, Launcelot Gobbo, good Launcelot," or "good Gobbo", or "good Launcelot Gobbo, use your legs, take the start, run away." My conscience says, "No; take heed honest Launcelot, take heed honest Gobbo," or as aforesaid, "honest Launcelot Gobbo, do not run, scorn running with thy heels." Well, the most courageous fiend bids me pack, "Fia !" says the fiend, "away !" says the fiend, "for the heavens rouse up a brave mind" says the fiend, "and run." Well, my conscience hanging about the neck of my heart, says very wisely to me: "My honest friend Launcelot" . . . "Launcelot budge not !" — "Budge !" says the fiend, — "Budge not !" says my conscience. "Conscience," say I, "you counsel well, — Fiend" say I, "you counsel well", etc.
(III, 2,1—30)

With little or no accompaniment of lucid reasoning, the bare knocking of guilt at the door of conscience is far more amply illustrated, thus: Cardinal Beaufort dies in the torment of terrible dreams and visions (*2 Henry VI*, III, 3); the armourer Horner confesses treason before dying in a fight with his servant (*Ibid.*, II, 3, 105); hired murderers feel remorse before or after the killing (*Richard III*, I, 4, 104—110; 288); Proteus is false to his friend Valentine, but in the end "shame and guilt" confound him (*Two Gentlemen of Verona*, V, 4,73—77); the great hypocrite Angelo is so oppressed with shame for all he had done that, when the Duke forgives him, he craves death more willingly than mercy;

'Tis my deserving, and I do entreat it.

(*Measure for Measure*, V, 1, 475—476)

Other repenting characters: King John (*King John*, IV, 2, 103—104), Cambridge, Droop and Grey (*Henry V*, II, 2, 144 et seq.), Aumerle (*Richard II*, V, 3, 56), Cawdor (*Macbeth*, I, 4, 7), Enobarbus (*Antony and Cleopatra*, IV, 9, 7—10), Iachimo (*Cymbeline*, V, 2, 1—2; V, 5, 414—415), Leontes (*The Winter's Tale*, III, 2, 215—217), Cardinal Wolsey, after teaching his servant Cromwell the supreme good in a man's life (*Henry VIII*, IV, 2, 27):

A peace above all earthly dignities,
A still and quiet conscience.

(III, 2, 379—380)

In his last play, therefore, Shakespeare proclaims explicitly and emphatically what he had so frequently stressed as a logical inference; with, perhaps, the exception of a similar statement in one of his earliest plays:

King Henry. My crown is in my heart, not on my head;
Not deck'd with diamonds and Indian stones,
Not to be seen: my crown is called content.

(*3 Henry VI*, III, 1, 62—64)

Even if in-between some significant explicit quotation has escaped me, the idea of a quiet conscience as a summum bonum is given extra emphasis by its being both a starting and a terminal point: "the wheel is come full circle" (*King Lear*, V, 3, 174). Needless to add that the idea was another commonplace of the Elizabethan age, possibly suggested by Seneca. [30]

Portents knocking at the door of conscience

There is an area of the human psyche which Shakespeare has investigated and described for his dramatic purposes with particular insistence, namely the twilight-hued parts of the sub-limen:

Mitternachtsonne auf den Bergen lag,
Blutrot anzuscauen:
Es war nicht Nacht, es war nicht Tag,
Es war ein eigenen Grauen. (*Fritjofssage*)

There conscience is half-asleep and evil instincts are half-awake, thoughts and desires (ambition above all!) have not yet assumed a clear-cut shape, monologued or dialogued language is aposiopeic, ambiguous, and "sleepy" — as in the plotting scene of Antonio and Sebastian (*The Tempest*, II, 1, 194—223), a fairly late illustration of Hamlet's remark:

. . . by pronouncing of some doubtful phrase,
As 'Well, well, we know,' or 'We could, an if we would,'

Or 'if we list to speak,' or 'There be, an if they might,'
Or such ambiguous giving out —

(*Hamlet*, I, 5, 175—178)

And in this sub-liminal zone it is exceedingly difficult, if not impossible to ascertain whether the "powers of evil", demons, witches, goblins, etc. operated, as it were, from "outside" (Shakespeare's audiences mostly believed in their objective existence), or whether they were but projections of the characters' psyche. Final verdicts have not yet been given despite remarkable pages written on the subject. [31] At the same time, all in accord with the idea of "order perturbed" in the macrocosm, portents and prodigies can be styled "external" stimuli for conscience, whether they occur before, or during, or after the perpetration of some heinous crime (thus in *Julius Caesar*, *Hamlet*, *King Lear*, *Macbeth*, etc.)

On the other hand, guilty personages are often challenged by their fellow-beings — in terms of reproof, e.g.

Points. Good morning, sweet Hal. What says Monsieur Remorse? What, says Sir John Sack-and-Sugar? Jack! how agrees the devil and thee about thy soul . . .?

(*1 Henry IV*, I, 2, 124—127)

Hector. Now, youthful Troilus, do not these high strains
Of divination in your sister work
Some touches of remorse?

(*Troilus and Cressida*, II, 2, 113—115)

Hamlet / to his mother /. Confess yourself to heaven,
Repent what's past.

(*Hamlet*, III, 4, 149—150)

— through curse and imprecation, e.g.

Queen Margaret / to Richard /. The worm of conscience still begnaw thy soul!

(*Richard III*, I, 3, 222)

Bolingbroke / to Exton /. The guilt of conscience take thou for thy labour.

(*Richard II*, V, 6, 41)

Paulina / to Leontes /. O thou tyrant!
Do not repent these things, for they are heavier
Than all thy woes can stir: therefore betake thee
To nothing but despair.

(*The Winter's Tale*, III, 2, 207—210)

or, on the contrary, wishing them peace of mind through repentance, e.g.

King Henry / to the three plotters sentenced to death /. God . . . give you
Patience to endure, and true repentance
Of all your dear offences!

(*Henry V*, II, 2, 179—181)

Lear. . . . close pent-up guilts,
Rive our concealing continents and cry
The dreadful summoners / = *the elements* / grace.

(*King Lear*, III, 2, 57—59)

The case of Antonio in *The Tempest* deserves a little more attention. In the plotting scene, Sebastian, as if illustrating a 15-th century English proverb, "Satan reproves / rebukes sin," warns Antonio against a possible reaction of the latter's conscience and Antonio comments:

Ay, sir; where lies that? if 'twere a kibe,
'Twould put me to my slipper: but I feel not
This deity in my bosom: twenty consciences
That stand 'twixt me and Milan, candied be they
And melt, ere they molest!

(II, 1, 271—275)

but later on, even he, the "unnatural" brother of Prospero (the extraordinary weight attached to the epithet should not pass unnoticed), will come to know what conscience is (Prospero will speak of Antonio's "inward pinches", which are "most strong" — V, 1, 77).[32]

Bootless knocking — no answer

Shakespeare's belief that at least sporadic gleams of conscience may be noticed even in the lowest of the low acquires its fuller dimensions when we remember how very few Shakespearian villains show no trace of "the supreme forum".

Leaving aside Edmund whose "Some good I mean to do" *(King Lear*, V, 3, 243—244) may be interpreted either as such a "gleam", or just as a tactical statement, also Caliban to whom I shall revert a little later, mention should be made of Iago, who shows no compunction for having caused the death of Desdemona and when Othello wounds him with the words

If that thou be'st a devil, I cannot kill thee —

(Othello, V, 2, 288)

comments with this pun:

I bleed, sir, but not kill'd.

(Ibid., line 289)

There is, however, the qualification that, even though having little to do with problems of conscience, Iago was not altogether deprived of humanity.[33]

Another hopeless villain I can think of is Aaron, who, before being put to death for his crimes, exclaims:

If one good deed in all my life I did,
I do repent it from my very soul.

(Titus Andronicus, V, 3, 189—190)

But doubts have been expressed about Aaron's being Shakespeare's creation.[34]

Shakespeare's direct knocking

As "in everything the end aimed at is of prime importance" (Aristotle[35]) and as in Shakespeare's plays conscience is so conspicuous a presence, a final clause should be thought of as an answer to a final adverb, *why*.

Of the classical aims of art expressed in the commonplace Elizabethan triad *to teach, to delight, to move* (docere, delectare, movere[36]), knocking at the door of conscience is an obvious aspect of *to teach*, although we should subscribe to the idea that the playwright was not a moralist[37]. As John Bailey writes.

Shakespeare is far as man can be from the delusion of our own day that literature is not concerned with ethics. Every great play he has left us turns round a problem of conduct and sets us face to face with a moral issue . . . / *He was* / one who preferred good men to bad, and showed mercilessly, again and again, the ruin that awaits defiance of those laws which all men in their heart of hearts know to be imperative, universal and eternal.[38]

In this connection a very simple fact must be remembered, namely that a play implies two groups of hearers: the other acting characters, who are the persons "immediately addressed", and the spectators (or readers), those who are "ultimately addressed"[39]; "addressed", that is made to participate in *the debate* — no matter its nature —, for drama, as Hardin Craig put it, is an art of contest:

Elizabethan literature is alive with debate . . . It is no wonder that drama flourished, which is itself an art of contest, dialogue and debate, agreement and disagreement. The reason for this preoccupation with controversial utterance . . . arises from the conception of logic (or rather dialectic) as an instrument for the discovery of truth.[40]

Now the problem of the *moral* debate between speakers and hearers assumes proportions so specific to Shakespeare's art that at least a few points must be thrown into prominence.

First, like all the other coeval dramatists, Shakespeare did his best *to move* his hearers — in keeping, say, with Sir Philip Sidney's classical tenets:

. . . "I think no man is so much *Philophilosophos* as to compare the philosopher in mooving with the Poet. And that mooving is of a higher degree than teaching, it may by this appeare, that it is wel nigh the cause and the effect of teaching.[41]

But for the docere-movere cooperation he employed the means of accentuation he had at hand with an alchemical originality which, in itself, stamps his works as unique and needs no "extra" information.

Next, I think it of special interest to remember how frequently Shakespeare resorted to the play-within-a-play device to underline ideas and attitudes (moral ideas and attitudes included) — with a variety of forms chosen for the device: a whole play-within-a-play, as in *A Midsummer Dream*, or *Hamlet;* a masque, or interlude, as in *The Tempest;* a play-within-a-play usurping the place of the play proper, as in *The Taming of the Shrew;* an impromptu parody, as in *Troilus and Cressida*. Yet another Elizabethan commonplace, multiplying the "mirrors" — i.e. the number of the participants in the debate —, the play-within-a-play enabled Shakespeare to establish between speakers and hearers (chiefly as spectators or readers) relationships of communication of a type apart, usually *connotative*. One example will do. In the play-within-a-play in *Hamlet*, the prince introduces certain lines of his own, which, given the suspected similitudes of "situations" will make Claudius shudder. The dramatis personae thus involved are Hamlet, the player, the character impersonated by the player (Gonzago), Claudius, the audience on the stage or in the theatre. There is nothing out of common about that; in Kyd's *The Spanish Tragedy*, for example, the distribution of the men on the chessboard is quite comparable. But what may be really called original are the connotational or subtextual or subliminal reverberations of the interpolated tragedy, thus Gertrude's distant echo of a cue uttered by the Queen in the second play:

Gertrude (aside). To my sick soul (as sin's true nature is)
Each toy seems prologue to some great amiss.
So full of artless jealousy is guilt
It spills itself in fearing to be spilt.

(IV, 5, 17—20)

Queen. For women fear too much, even as they love,
And women's fear and love hold quantity,
In neither aught, or in extremity . . .
Where love is great, the littlest doubts are fear.
(III, 2, 158—160 ; 163)

Then, the indefatigable experimenter he was, Shakespeare used conscience, too, as a set theme with many variations. We have already seen conscience feared or flattered, reinstated in its rights or banished, escorted by remorse, terror or imagination, appealed to directly or by proxy. But in *The Tempest*, probably more than in any other play, the responses of conscience to the knocking at its door are somehow systematized, if not "classified".

Prospero-Shakespeare tries to restore harmony on the island by knocking at the door of other consciences. The executive is Ariel and his credentials are music.

Ferdinand and Gonzalo are not at loggerheads with their consciences — consequently they can hear the island's celestial music. [42]

Alonso, too, hears, the "harmony" (III, 3, 18) and is the first to understand the terrible summonings ("Methought the billows spoke, and told me of it," etc. — III, 3, 95 et seq.). Of the three offenders he is the most receptive morally and it is not for nothing that after Prospero's forgiveness, he alone repents ("pardon me my wrongs", V, 1, 11).

Sebastian's conscience is in a state of semi-torpor. When egged on by Antonio to kill Alonso (II, 1, 197 et seq.), he has "no hope" that Ferdinand "is undrown'd" (233) and speaks about conscience to Antonio (270). Since, however, he finally accepted the latter's vile scheme, Prospero condemned him as "a furtherer in the act" (V, 1, 73) and punished him accordingly with remorse — first by a direct address ("Thou art pinch'd for't now, Sebastian", V, 1, 74), then indirectly, it seems to me by a kind of mesmeric suggestion ("whom, with Sebastian, — / Whose inward pinches therefor are most strong", 76—77).

As to the conscience of Antonio, the abetter in the trio, it is fast asleep as he himself says / ("where lies that?" etc., II, i, 271 et seq.) and as Prospero confirms later on ("You, brother mine . . . / Expell'd remorse and nature", V, 1, 75—76). In addition, he does not repent after being forgiven — in fact he keeps silent to the end of the play. Nevertheless, I think he should not be placed on the same footing with Aaron, be it only because he has been forgiven by Prospero (who seems thus to imply that there is still some hope left for him), or because Prospero uses the past tense when last addressing him ("expell'd), or because Ariel had warned him too that he would be tormented by "heart-sorrow" (III, 3, 81). [43]

Finally there is Caliban, the embodiment of the missing link. As he can ejaculate causal, resultative and final clauses ("For I am all the subjects that you have", I, 2, 343, etc. ; "You taught me language ; and my profit on't / Is, I know how to curse", I, 2, 365—366, etc.), he proves to be familiar with the rudiments of thinking (consciousness) ; but since he has been impervious to Prospero's moral instructions (*Prospero.* "A devil, a born devil, on whose nature / Nature can never stick ; on whom my pains, / Humanely taken, all, all lost, quite lost", IV, 1, 188—190, etc.), he is unprepared for the higher calls of conscience, although on the scale of evolution, he does not evince global indifference to the soothing influence of music (". . .the isle is full of noises, / Sounds and sweet airs", III, 2, 133 et seq.). One way or another, I feel inclined to endorse Cutts' viewpoint that Prospero "cannot wholly bring Caliban, the incarnation of chaos, into his system of order" [44], or Tillyard's commentary:

"Caliban is largely bestial . . . Caliban may hover between man and beast, yet in the end he shows himself incapable of the human power of education. [45]

and express doubts about Alan Hobson's idea that "Prospero appears as a bad schoolmaster". [46]

The various rungs in conscience's ladder of order almost inevitably bring to mind a congenial structure in *The Tempest*, namely the theme of work, towards which a considerable number of characters adopt an attitude: Caliban abhors the notion of labour, Ariel complains continuously of his "spriting", Gonzalo dreams of a work-free utopia suggested by Montaigne and recalling the Land of Cockaygne, Ferdinand grumbles when Prospero compels him to carry logs, yet admits that any "odious" physical work becomes bearable if it is performed in the name of some noble ideal, etc.

In the exquisite tapestry of this late Shakespearian play, conscience, work, duty, liberty, and some other topics are thus interwoven on the pattern "theme-debate", or "theme-participants in the debate", used for dramatic purposes in moralities, e.g. in *Everyman* and, later on, probably under its influence, by Shakespeare in *Troilus and Cressida* (II, 1), or *Timon of Athens*, by Thomas Heywood in *A Woman Kill'd with Kindness* (III, 3, 16—38), or by Ben Jonson in *Volpone*. [47]

The interrelation between conscience and music in *The Tempest* has already been alluded to ; now it must be brought out in bolder relief as yet another mature illustration of Shakespeare's belief in *Art as a most potent awakener of human consciences*.

Knock, knock, knock, says MUSIC throughout *The Tempest* [48], where it is more than "the food of love" (*Twelfth Night*, I, 1, 1) — a great dispenser of order and disorder, bliss and woe, harmony and conflict:

Duke. . . .music oft hath such a charm
To make bad good, and good provoke to harm.
(*Measure for Measure*, IV, 1, 16—17)

Lorenzo. The man that hath no music in himself,
Nor is not mov'd with concord of sweet sounds,
Is fit for treasons, stratagems, and spoils ;
The motions of his spirit are dull as night,
And his affections dark as Erebus:
Let no such man be trusted.
(*The Merchant of Venice*, V, 1, 83—88)

"The highest moral law" (Plato), music pervades the world. The rest is silence ; but silence is just another avatar of music. G. Wilson Knight put heavy accent on it: "Each movement aims to organize itself into a living stillness ; the conflict builds a peace ; from the temporal is created the eternal. This is how the interplay of tempests and music becomes the axis of Shakespeare's world. [49]

Like the ancients or Philip Sidney (*An Apologie for Poetrie*) Shakespeare held POETRY in high reverence. He believed in its benefic influence as much as he did in that of music:

Duke. Much is the force of heaven-bred poesy.
(*Two Gentlemen of Verona*, III, 2, 72)

Proteus . . . Orpheus' lute was strung with poet's sinews,
Whose golden touch could soften steel and stone,
Make tigers tame and huge leviathans

Forsake unsounded deeps to dance on sands.

(*Ibid.*, III, 2, 78—81)

The kinship and close cooperation between poetry and music is emphasized in:

. . . music and poetry agree
As they must needs, the sister and the brother.

(*The Passionate Pilgrim*, 103—104)

Tranio. Music and poetry use to quicken you.

(*The Taming of the Shrew*, I, 1, 36)

Identification of music and poetry is out of the question: music is modality pure, while poetry (even when Poe defines it as "rhythmical creation of beauty") is modality plus ideas — all the more so in the case of Shakespeare; and the qualification is necessary for sometimes opinions are advanced that Shakespeare could write sentences whose meaning does not matter, for they are "lovely sounds by themselves". [50]

Nor shall we overlook the linguistic-PICTORIAL facet of poetry, insisted upon in the well-known generalization of Theseus:

The poet's eye, in a fine frenzy rolling,
Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven;
And, as imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes, and gives to airy nothing
A local habitation and a name.

(*A Midsummer Night's Dream*, V, 1, 12—17)

In other words, the poet gives or should give concrete, graphical expression or form to his imaginings. As to how Shakespeare translated the principle into life, suffice it to recall here Thomas Gray's appreciation: "Every word in him is a picture." [51]

Finally, like music and poetry, DRAMA can and should discharge a socio-moral function in a world which the Elizabethans, in consonance with the old classical and neo-Platonic tradition, conceived in histrionic terms ("All the world's a stage," etc., *As You Like It*, II, 7, 139—166). Once again, *The Tempest* claims priority. With its pageantry and masques in mind, the reader may wonder, after all, if Ariel's art is only music, or poetry, or drama, or, rather, all three combined. [52]

About dramatic art knocking at the door of conscience Shakespeare is more explicit than elsewhere in *Hamlet*, when the prince voices what John Dover Wilson calls a commonplace of the age [53]:

I have heard
That guilty creatures at a play
Have by the very cunning of the scene
Been struck so to the soul that presently
They have proclaimed their malefactions.

(I, 2, 625—629)

To make sure of Claudius' guilt Hamlet will therefore call in the aid of dramatic art:

The play's the thing
Wherein I'll catch the conscience of the king.

(II, 2, 632—633)

But in order to be convincing and efficacious — like music or poetry for that matter — drama must cope with the requirements of genuine art, "the best" (I borrow the epithet from Elizabeth Barret Browning's line, "We want the best of art now, or no art", *Aurora Leigh*, II, where she seems to sum up Shakespeare's conception).

The Art of Prospero and Ariel performs its moral and reparative functions because it represents an acme of perfection. The mechanicals in *A Midsummer Night'ts Dream*, unable to play, that is to change their identity [54], unwittingly parody the bad actors of Shakespeare's time (Bottom's propensity for "roaring" — a key-word in the play! —, his readiness to impersonate any character, and his total indifference to the meaning or lack of meaning in a dramatic text speak volumes); and as unwittingly they express Shakespeare's protest against bad plays or bad translations of plays. [55] In *The Taming of the Shrew*, on the contrary, the actors asked by the Lord to perform a play were men who knew their profession well (*Induction*, 1, 75—90), although, by what I consider to be a deliberate symmetry, the audience for whom the play was meant was as much below criticism (Christopher Sly, "a drunken tinker") as the spectators at the mechanicals' show were, to borrow Ben Jonson's terminology, "readers / spectators extraordinary".

Estimates of actors and spectators are also made in *Hamlet:*

Player. What speech, my good lord?

Hamlet. I heard thee speak me a speech once, but it was never acted, or if it was, not above once, for the play, I remember, pleased not the million: 'twas caviary to the general, but it was (as I received it, and others, whose judgments in such matters cried in the top of mine) an excellent play, well digested in the scenes, set down with as much modesty as cunning.

(II, 2, 422—429)

Hamlet. . . . the groundlings, who for the most part are capable of nothing but inexplicable dumb shows and noise.

(III, 2, 20—22) [56]

It is worth noticing, I think, that much of the incompetence of the Athenian (= English) mechanicals anticipated by about seven years the explicit recommendations Hamlet gives to the players:

"Speak the speech, I pray you, as I pronounced it to you, trippingly on the tongue. But if you mouth it, as many of our players do, I had as lief the town crier spoke my lines. Nor do not saw the air too much with your hand, thus, but use all gently, for in the very torrent, tempest, and (as I may say) whirlwind of your passion, you must acquire and beget a temperance that may give it smoothness . . .

Be not too tame neither, but let your own discretion be your tutor. Suit the action to the word, the word to the action, with this special observance, that you o'erstep not the modesty of nature. For anything so overdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold, as 'twere, the mirror up to nature, to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure. Now this overdone, or come tardy off, though it make the unskillful laugh, cannot but make the judicious grieve, the censure of the which one must in your allowance o'erweigh a whole theatre of others. O, there be players . . . have so strutted and bellowed that I have thought some of Nature's journeymen had made men . . .

. . . And let those that play your clowns speak no more than is set down for them, for there be of them that will themselves laugh, to set on some quantity of barren

spectators to laugh too, though in the mean time some necessary question of the play be then to be considered. That's villainous and shows a most pitiful ambition in the fool that uses it".

(III, 2, 1—42)

Echoes of the classical heritage are felt throughout in the excerpts above and it will not be impious to quote the neo-classical Pope as an authoritative echo. Some of his pronouncements in *Essay on Criticism* take us back both to hoary antiquity and to Thomas Wilson, or Sidney, or Shakespeare, or Ben Jonson:

First follow Nature, and your judgment frame
By her just standard, which is still the same.

(68—69)

Art from that fund (= *Nature*) each just supply provides,
Works without show, and without pomp presides.

(74—75)

Some beauties yet no Precepts can declare.

(141)

Music resembles Poetry . . .

(143)

The sound must seem an echo to the sense.

(365)

Avoid Extremes . . .

(384)

Good-nature and good-sense must ever join.

(524)

In all you speak, let truth and candour shine.

(563)

If some of Pope's maxims fall short of reverberating Hamlet's advice, there is, decidedly, no continuity in the history of English literature . . .

In the sense of "moderation, freedom of any exaggeration or excess" (as Schmidt interprets the word in *Shakespeare-Lexicon*) *modesty* (of nature) was as fundamental a tenet for the theatre of Shakespeare as it was for the thinking of Alfred the Great or for the philosophy of Bacon. [57]

Reverting to Hamlet's specific advice (I deliberately skip over the nice distinctions between *nature* and *art*, or *natura naturans* and *natura naturata* in *The Winter's Tale*, IV, 3, 89—97), it would be strange to miss his insistence on the musical quality of an actor'speech; above all, on the necessity to avoid "noise" and "bellowing", or "roaring", to use Bottom's apt terminology.

The great store Shakespeare set by decorum in speaking on the stage is discreetly paralled in *Hamlet* by the store he set by everyday speech-acts. Specifically he elaborates on the idea that grief, even when very deep, should not be expressed by disproportioned lamentations — in keeping with Seneca's advice in *Letters to Lucilius:*

"We want to prove our grief by our tears; we do not obey it, we show it. No one suffers for himself. Oh, miserable madness to be ostentatious even in grief!" *(Letter LXIII)*. "When one of your friends dies you cannot help shedding a tear, but tears must not flow in floods; it is reasonable to weep a little, but not reasonable to wail. *(LXIII)*. There is a decency in grief too . . . as in all things, there is also a measure in tears. Only the griefs and joys of the unwise overflow every border. *(XCIX)*. [58] In *Hamlet* the prince remonstrates the queen in this sense:

'Tis not alone my inky cloak, good mother,
Nor customary suits of solemn black,
Nor windy suspiration of forced breath,
No, nor the fruitful river in the eye,
Nor the dejected haviour of the visage,
Together with all forms, moods, shapes of grief,
That can denote me truly. These indeed seem,
For they are actions that a man might play,
But I have that within which passeth show —
These but the trappings and the suits of woe.

(I, 2, 76—86)

At Ophelia's burial he also remonstrates Laertes:

| coming forward | What is he whose grief
Bears such an emphasis? whose phrase of sorrow
Conjures the wand'ring stars, and makes them stand
Like wonder-wounded hearers? This is I,
Hamlet the Dane.

(V, 1, 241—245)
'Swounds, show me what thou't do.
Woo't weep? woo't fight? woo't fast? woo't tear thyself?
Woo't drink up easily? eat a crocodile?
I'll do't. Dost thou come here to whine?
To outface me with leaping in her grave? etc.

(V, 1, 261—265 et seq.)

The manner in which Horatio expresses his grief when Hamlet dies is perfectly antithetical:

Now cracks a noble heart. Good night, sweet prince,
And flights of angels sing thee to thy rest!

(V, 2, 348—349)

The neglect of this extremely consistent Shakespearian view is one of the most grievous sins of omission of both modern stage-managers and actors. Crutwell is right in criticizing 20-th century audiences, often ready to say:

"Let's see what the text obviously calls for and then do the opposite [59], but the same applies with equal force to those whose professional task is to guide the tastes of these audiences. When all is said and done, those who, all agog for "a new vision", forget everything about Shakespeare's precepts, should be reminded, at least now and then, that they "imitate humanity so abominably" and make of roaring an "idol of idiot-worshippers" (Thersites, in *Troilus and Cressida*, V, 1, 7).

Nor is the actors' (or the stage-managers') "contribution" to the original text less topical. We have all heard these guilty creatures out-Shakespeare-ing Shakespeare. Now, isn't that villainous? To have Shakespeare's text before one's eyes, (often) to recite it in the performance, yet to go on playing one's part with a total disregard of the purport of the text! There is no exaggeration whatsoever in asking: what is Shakespeare to them, or they to Shakespeare?

A competent actor will not vie with Bottom, nor will a competent stage-manager vie with Shakespeare. The modesty of Nature persistently knocks at the door of their (professional) conscience and it asks of them that supreme gift of empathy which Shakespeare the poet and dramatist so often illustrated and which he so pregnantly praised in *Hamlet* when the prince said that a good player:

> But in a fiction, in a dream of passion,
> Could force his soul so to his own conceit
> That in his eyes, distraction in his aspect,
> A broken voice, and his whole function suiting
> With forms to his conceit. And all for nothing,
> For Hecuba !
>
> (II, 2, 536—542)

Once more, the significance of empathy in literature was none of Shakespeare's inventions; we find it proclaimed, for example, as far back as Quintilian:

"If we really want to arouse compassion, we must imagine that the misfortunes that we deplore have happened to ourselves and our soul must be instinct with the idea ... I have often seen tragical, even comical actors who, after interpreting a moving role, went on weeping when they took off their masks and left the stage". [60]

But what is Quintilian to us, or, rather, what is he to that part of ourselves which is far higher than mechanistic, intellective memory? Empathy should be established between ourselves and *Shakespeare*; in the spirit which enabled Emerson's boy to get out of himself:

"All that Shakespeare says of the king, yonder slip of a boy that reads in the corner feels to be true of himself". [61]

To make a long story short, the main gateway to Shakespeare is CONSCIENCE, that is love + reason (Hobson [62]). When we compare him to his contemporaries, his emphasis on CONSCIENCE should enable us to say, "I know him by his knock."

---

[1] S.T. Coleridge, *Biographia Literaria*, XV, 4.

[2] F. E. Halliday, *The Poetry of Shakespeare's Plays*, 1954, Duckworth, London, 1964, p. 13.

[3] Cleanth Brooks, *The Well-Wrought Urn*, 1947, University Paperbacks, London, 1971, p. 54.

[4] See, in the first place, T. W. Baldwin, *William Shakespeare's Small Latine and Lesse Greeke*, Urbana 1944.

[5] For instance, W. H. Davenport Adams, *A Concordance to the Plays of Shakespeare*, Routledge, London, with its small-print 495 pages of relevant quotations.

[6] Henri Fluchère, *Shakespeare*, translated by G. Hamilton, Longmans, London, fourth impression, 1964, p. 193.

[7] *Ibid.*, p. 198. See also John Wain, *The Living World of Shakespeare*, Macmillan, London, 1964, p.143—146. For a scholarly and detailed analysis of the Elizabethan Weltanschauung, see E.M.W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, 1943, Penguin, Harmondsworth, 1975. For certain stylistic implications of the *body politic* in Shakespeare's chronicle'plays — L. Leviţchi, *Pe marginea pieselor istorice ale lui Shakespeare*, in "Studii shakespeariene", ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1976, p. 166—184.

[8] For a commented inventory, see L. Leviţchi, *Literatura engleză de la începuturi pînă la* 1648 (in English), ediţia a II-a, vol. II, curs litografiat, Universitatea din Bucureşti, 1977, p. 141—210.

[9] See L. Leviţchi, *Teorie şi experiment în "Visul unei nopţi de vară"*, in "Studii shakespeariene" ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1976.

[10] L. Leviţchi, *Literatura engleză* ... (see Note 8), p. 255—258.

[11] *The Oxford Book of English Proverbs*, compiled by W.G. Smith, 2-nd edition revised thoroughly by Sir Paul Harvey. *Introduction* by Janet E. Heseltine Oxford, 1963.

[12] Certain Shakespearian characters evince so manifest a tendency *to explain* that it forms part of their psychological structure — for example Fluellen in *Henry V* (see L. Leviţchi, *Un aspect particular al sinonimiei în opera dramatică a lui William Shakespeare*, in "Studii shakespeariene", *Op. cit.*, p. 94—97).

[13] For further examples, see L. Leviţchi, *Literatura engleză* ... *Op.cit.*, vol. I, 1972, p. 375—377, 397—401, 406.

[14] See Thomas Wilson, *The Arte of Rhetorique* (1553), where, among other things, we read: "Among all the figures of Rhetorique, there is no one that so muche helpeth forwarde an Oration, and beautifieth the same with such delitefull ornamentes, as does *amplification* ... Amplification is a figure in Rhetorique, which consisteth moste in Augmentynge and diminishinge of anye matter, and that divers ways ... Also Hoskins, quoted by L.G. Salingar, *The Elizabethan Literary Renaissance*, in "A Pelican Guide to English Literature", vol. II, Harmondsworth, repr., 1964.

[15] L. Leviţchi, *Repetiţia lingvistică în piesele lui Shakespeare*, in "Studii shakespeariene", *Op. cit.*

[16] "A figure which advances from less to greater by arranging words or clauses in a sequence of increasing force" (Sister Miriam Joseph, *Shakespeare's Use of the Arts of Language*, 1947, Hafner, New York, 1966, p. 149).

[17] See L. Leviţchi, *Antonimia — procedeu semnificativ în opera lui Shakespeare*, in "Studii shakespeariene", *Op. cit.*; Also Mihai Rădulescu, *Shakespeare un psiholog modern*, ed. Albatros, Bucureşti, 1979, p. 9, 14, 16, etc.

[18] For example, in the first 53 lines of Chapman's *Bussy d'Ambois* there are about 19 generalizations (of which many are proverbs.)

[19] *The Oxford Book of English Proverbs*, *Op. cit.*, p. XVI.

[20] M. M. Mahood, *Shakespeare's Wordplay*, London, 1957.

[21] Janet Heseltine, *Op. cit.*, p. XVI.

[22] Roy W. Battenhouse, *Marlowe's Tamburlaine — A Study in Renaissance Moral Philosophy*, 1941, Vanderbilt-Nashville, USA, 1966.

[23] *Ibid.*, p. 100.

[24] Willard Farnham, *Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy*; G. F. Moore, *Judaism*, Cambridge, Massachusetts, 1927.

[25] Roy W. Battenhouse, *Op. cit.*, p. 100.

[26] Harry Elmer Barnes, *An Intellectual and Cultural History of the Western World*, 1937, 3-rd revised edition, vol. II, New York, 1963, p. 562.

[27] See L. Leviţchi, *Încercare de reconstituire tematică a unei piese de Shakespeare (Troilus şi Cresida) pe baza unui eseu de Bacon (Despre dragoste)*, in "Studii shakespeariene", *Op. cit.*

[28] *Shakespearean Criticism*, ed. Raysor, II, 270—271; re-quoted by Kenneth Muir in his edition of *Macbeth*, The Arden Shakespeare, London, 1969, p. LXVII.

[29] Alexandru Olaru, *Shakespeare şi psihiatria modernă*, ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1976; see especially the chapter *Schizofrenia* (p. 287—310).

[30] "It is central to Seneca's teaching in the *Moral Essays* that when contentment of mind is lost, all happiness is lost." (Battenhouse, *Op. cit.*, p. 104). See also Alexandru Olaru, *Op. cit.*, p. 99.

[31] Richard G. Moulton, *Shakespeare as a Dramatic Artist*, 1885, Dover edition, New York, 1966; see General Index, under *The Supernatural*; Paul Arnold, *Elizabethan Occultism*, Cahiers du Sud, 1951, No 308; Jean Paris, *Shakespeare*, translated from the French, New York — London, 1960, the chapter "The Alchemistic Theatre", p. 87—116; Kenneth Muir, in *Introduction* to his Arden edition of "Macbeth", Methuen, London, 1969, p. LIX et seq.

[32] I have analysed the scene in a paper entitled *Mimetism lingvistic în opera dramatică a lui William Shakespeare*. It was presented orally at the 2-nd Shakespeare Festival, Cluj-Napoca, May 1979.

[33] See M. R. Ridley's analysis of Iago's moral status in the *Introduction* to his Arden edition of "Othello", 1963, Methuen, London, 1971, p. LX—LXV.

[34] See, for example, A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, 1904, Macmillan, London, 1971, p. 172

[35] Aristotle, *Poetics*, VI, 11.

[36] Thus Cicero in *De Oratore*. Cf. Thomas Wilson, *Op. cit.*: "Three thynges are required of an Orator: to teache, to delight, and to persuade."

[37] Thus J.I.M. Stewart, *Shakespeare's Men and Their Morals*, in "Shakespeare Criticism", vol. III, OUP, 1964, p. 304.

[38] John Bailey, *Shakespeare*, Longmans, London, 1929, p. 25. I have preferred to quote from Bailey as he expresses a generally accepted viewpoint, unlike J.I.M. Steward in his special study (see Note 37)

[39] Sister Miriam Joseph, *Op. cit.*, p. 243.

[40] Hardin Craig, *The Enchanted Glass*, re-quoted by Sister Miriam Joseph, *Op. cit.*, p. 16.

[41] Sir Philip Sidney, *An Apologie for Poetrie*, Pitt Press Series, Cambridge, 1928, p. 24.

[42] John P. Cutts, *Music and the Supernatural in "The Tempest"*, 1958, in Shakespeare, "The Tempest", Casebook Series, Macmillan, London, repr. 1972, p. 199.

[43] Forgiveness as a terrible form of revenge seems to have been suggested to Shakespeare by Thomas Heywood's *A Woman Kill'd with Kindness* (1603); see L. Leviţchi, "*Trebuie să fiu bun pentru a fi crud*", in Analele Universităţii Bucureşti, anul XXVI, 1977, p. 67—80.

[44] John P. Cutts, *Op. cit.*, p. 235.

[45] E.M.W. Tillyard, *Op. cit.*, p. 50.

[46] Alan Hobson, *Full Circle. Shakespeare and Moral Development*, Chatto and Windus, London 1972, p. 50.

[47] See also L. Leviţchi, *Three Linguistic Analogies between William Shakespeare and Ben Jonson*, in Analele Universităţii Bucureşti, Limbi germanice, anul XXI, 1972, p. 25—38.

[48] See John P. Cutts, *Op. cit.*, E. V. Naylor, *Shakespeare and Music*, J. H. Long, *Shakespeare's Use of Music*, M. K. Mihailov et alt., *Shekspir i muzyka* Leningrad, 1964; also, L. Leviţchi, *O abordare muzicală a lui Shakespeare* a report presented orally at the 1-st Shakespeare Festival, Cluj, 1974.

[49] C. Wilson Knight, *The Shakespearian Integrity*, 1958, in "Shakespeare Criticism", vol. III, OUP, London, 1964, p. 168.

[50] G. B. Harrison, commenting on some lines in *Antony and Cleopatra (Introducing Shakespeare*, Penguin, Harmondsworth, 1939, p. 146—147).

[51] Thomas Gray, *The Progress of Poesy* (1757).

[52] Cf. "With Calderon the divine Logos is both musician and poet, painter and architect" (Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană şi evul mediu latin*, Bucureşti, 1970, p. 283).

[53] In his edition of *Hamlet*, 1934, Cambridge, 1969, p. 189.

[54] See L. Leviţchi, *Teorie şi experiment în "Visul unei nopţi de vară"*, in "Studii shakespeariene", *Op. cit.*

[55] "The raging rocks / And shivering shocks," etc. recited by Bottom (I, 2, 27—34) burlesque Seneca's *Hercules Oetaeus*, translated by John Studley in 1581. See the commentary of Stanley Wells in his edition of *A Midsummer Night's Dream*, Penguin, Harmondsworth, 1967, p. 130.

[56] Renaissance playwrights' references to low-quality audiences were fairly frequent. In *The Gull's Hornbook* (1609), Thomas Dekker scathingly satirized bad-mannered spectators; in the Prologue to *The Staple of* News, Ben Jonson pillored "the vulgar sort / Of nut-crackers, that only come for sight", etc.

[57] See, for example, Bacon, *Novum Organum*, I, 56.

[58] See L. Leviţchi, *Sursa clasică la Shakespeare: Seneca — "Scrisorile către Lucilius"*, in "Secolul 20" Nos 10—12, 1978.

[59] Patrick Crutwell, *The Morality of Hamlet*, 1963, in "Hamlet, Casebook Series, edited by John Jump, 1970, p. 176.

[60] Quintilian, *De Institutione Oratoria*, Book, VI, Chapter II, 34—35.

[61] Ralph Waldo Emerson, *Essays: History*.

[62] Alan Hobson, *Op. cit.*, p. 193.

DE LA HAMLET LA ULYSSES

PERMANENŢA UNUI PERSONAJ SHAKESPEARIAN

Ulysses *reprezintă fără îndoială una dintre cele mai temerare sinteze ale spiritului european realizate în literatura secolului al douăzecilea. Împărţirea în optsprezece episoade (formulă adoptată cu aproape două secole mai înainte de către Fielding în* Tom Jones*) preluate după* Odiseea *lui Homer oferă elementul structural de bază menit să orienteze lectura. Schema de ghidaj adoptată de Joyce cuprinde, pe lîngă acest dat iniţial, o serie de circumstanţieri riguros specificate. Scrierea este aşadar rezultanta acestor suprapuneri, fiecare element intrînd în ecuaţie ca o cantitate nominalizată sau oricum ca o variabilă sever controlată. Impresia de indeterminare şi de obscuritate derivă în mare măsură din foarte întinsa arie de cuprindere, precum şi din marea mobilitate asociativă a spiritului joycean. Textul său solicită şi incită, metoda sa de creaţie impunînd o decodare pas cu pas, ceea ce a şi dus la o proliferare fără precedent a explicaţiilor şi exegezelor.*

Conspectul oferit mai sus de regretatul Andrei Ion Deleanu reprezintă rezultatul unei îndelungi cercetări menite să distileze şi să coroboreze numeroase studii de text ca mai apoi să tenteze acea transcendere care să conducă spre coerenţa unei viziuni integratoare. Se cuvine deci să ne înclinăm evocînd memoria acestui anahoret al exegezei, care dincolo de rigoarea şi ariditatea întreprinderii sale, ţintea cu pasiune către sensul ultim, către inefabilul transpunerii, mediind pentru sine, pentru presumptivul traducător cît şi pentru cititorul dispus să se cheltuiască, acea înţelegere a ansamblului de interferenţe semantice apte a fi relevate sondînd textul joycean. Această arheologie stilistică poate părea la prima vedere un simplu joc delectabil. Avem însă motive temeinice să afirmăm că este mai mult decît atît, chiar dacă nu toate soluţiile sau concluziile au darul să convingă pe deplin. Andrei Ion Deleanu ne dezvăluie o modalitate de lectură care, dincolo de etern discutabila obiectivitate, ne reconfruntă cu subiectivitatea creatoare a actului critic.

Comentariul său reprodus mai sus — o mostră dintr-un întins agregat — se realizează în marginea capitolului al nouălea («Scylla şi Charybda») din Ulysses, *episod care se desfăşoară în biblioteca publică din Dublin; e vorba de un punct central în economia acestui roman total, acţiunea desfăşurîndu-se sub semnul dialecticii cerebrale, puţin după miezul zilei, protagonist fiind Stephen Daedalus (una din proiecţiile autobiografice joyceene), surprins retrospectiv în ipostaza de căutător al unui drum propriu în artă. Discuţia socratică iniţiată de Stephen în compania aleasă a unor tineri avizaţi şi bătăioşi, are drept obiect pe Shakespeare în raporturile sale cu opera şi cu epoca. Şi deşi tonul este parodic iar intervenţiile sistematic subminate de fluxul de conştiinţă al participanţilor, Stephen izbuteşte să-şi organizeze gîndurile oferind*

chiar un soi de prelegere asupra lui Hamlet. Sub raport strict compoziţional, interludiul shakesperian funcţionează ca o punte între mitul homeric şi corelativul său modern. Discuţia vizează implicaţiile paternităţii în artă, teren de nesfîrşite speculaţii şi controverse, atît în domeniul homeric cît şi în cel shakespearian.

Oricum, aşa cum pune problema Stephen (alias Joyce) în cadrul episodului din bibliotecă, aceasta ne apare ca o subtilă punere la punct a edictelor promulgate de T.S.Eliot în eseul său dedicat lui Hamlet din 1919, şi implicit ca o intervenţie extrem de interesantă în problema atît de controversată a statutului personajului în opera literară. (Se ştie că, mai ales domeniul shakesperian, a oferit în secolul nostru cîteva ocazii clare de a elabora o teorie în acest sens. Avem în vedere critica psihologizantă, de autonomizare a personajului faţă de contextul care îl singularizează, practicată de A.C. Bradley în binecunoscuta sa lucrarea Tragedia shakespeariană, cît şi nu mai puţin celebrul eseu al lui L.C. Knights « Cîţi copii avea Lady Macbeth? » în care pledează pentru o abordare strict contextualistă).

Eseul lui T.S. Eliot lansa doctrina impersonalităţii în artă, privită din unghiul genezei propriuzise şi a funcţionalităţii contextuale a simbolului (teza « corelativului obiectiv »). Hamlet, susţine el, eşuează ca piesă datorită excesului de încărcătură emoţională care nu-şi află o întrupare adecvată în acţiune. Judecata lui Goethe este astfel răsturnată şi prezentată ca diagnosticul unei dezechilibrări ireversibile. Mai mult, aşezînd în paralel eseul lui T.S. Eliot şi conferinţa lui T.S. Coleridge (care rafinează în bună parte intuiţiile lui Goethe) vom observa cum criticul post-simbolist l-a revizuit punct cu punct pe cel romantic, subminîndu-i toate aserţiunile. Revizuirea este atît de abilă, încît frapează ca o elaborare absolut automată şi inedită, impactul fiind sporit de tonalitatea iconoclastă pe care o regăsim în epocă şi într-un poem anti-shakespearian aparţinînd lui D.H. Lawrence.

De fapt revizuirea post-romantică a reputaţiei lui Shakespeare (mai ales a lui Shakespeare autorul sonetelor) a constituit unul din procesele cele mai spectaculare ale criticii moderne, cu Eliot, Ransom, Auden, Winters marcînd tot atîtea etape ale reconsiderării. Dintre piese însă Hamlet, cum era şi de aşteptat, a stîrnit cele mai aprige dispute. Căci shakespearologii cad relativ uşor de acord asupra multora din culmile creaţiei sale: Regele Lear de pildă este considerată a fi opera sa cea mai romantică, mai complexă şi mai răscolitoare — iar la polul opus — mai ales în urma magistralei analize datorate lui Yvor Winters — Macbeth ne apare drept cea mai impecabil clasică şi mai funcţională dintre capodopere, şi mai departe Antoniu şi Cleopatra — drept cea mai lirică plăsmuire a imaginaţiei sale, etc., etc., Hamlet se refuză unei atari seducătoare etichetări reductive. Şi aceasta, printre altele, datorită faptului că în critica de factură romantică s-a sugerat punerea semnului egalităţii între Shakespeare şi Hamlet. Genialitatea autorului s-a dăruit cu generozitate acestui personaj, Hamlet fiind cea mai nobilă întruchipare a idealurilor luminoase ale umanismului renascentist: demnitate, simţ al justiţiei, responsabilitate morală, pasiune pentru adevăr — însemne ale unei umanităţi dispusă să înfrunte tirania şi dogmele. De la Saxo Grammaticus la Tom Stoppard, motivul hamletian a introdus în ecuaţia acţiunii dramatice componenta reflexivităţii contemplative. Confruntarea dintre o asemenea conştiinţă spiritualizată şi tenebrele stihinice ale pornirilor bestiale configurează un tip comportamental problematizat, expresie specifică a dilemelor şi alegerilor cu care a fost confruntat europeanul epocii moderne.

Revenind la Joyce, vom observa pe de o parte tentativa de a-l recupera pe Shakespeare ca autor al lui Hamlet şi pe Hamlet ca întruchipare a geniului shakespearian, reafirmînd primatul relaţiei autor — operă într-o perioadă în care contextualismul de tip eliotian anunţa metodologia structuralistă de analiză (sau,altfel, spus, Charybda modernismului, al cărui reprezentant strălucit era Joyce însuşi, alături de Eliot, Pound şi alţii). Pe de altă parte însă Joyce răstoarnă în sens modernist interpretarea romantică Hamlet = Shakespeare, introducînd un factor de complexitate, redeschizînd problema paternităţii dar nu în sens istorist-romantic, ci din perspectiva semnificaţiilor estetice şi genetice propriuzise atunci cînd interpretează incitant preferinţa actorului Shakespeare pentru rolul (de culise) al umbrei tatălui lui Hamlet. Această opţiune paradoxală este investigată de Stephen Daedalus din perspectiva aşa numitelor « erori voliţionale » comise de Shakespeare în viaţa sa reală .Deci, pare să afirme Stephen Daedalus, înapoi la experienţa existenţială a autorilor spre a putea înţelege semnificaţia operelor ! Este ceea ce şi întreprinde Robert Kellogg. cînd analizează episodul cu pricina din Ulysses ! Dar dincolo de această sugestie conservatoare, Joyce vizează, credem, şi o analogie menită să îl situeze pe acelaşi plan cu însuşi Shakespeare. Alegînd să joace rolul stafiei Shakespeare a urmărit să indice raportul său de anterioritate determinativă faţă de opera sa, în speţă faţă de Hamlet (atît ca piesă, cît şi ca personaj). Asemeni autorului demiurgic joycean, după apariţiile iniţiale Hamlet-tatăl se putea retrage în culise curăţîndu-şi tacticos unghiile. Judecînd astfel mai putem adăuga însă un sens perechilor de opoziţii decelate de critică în transpunerea joyceană a monştrilor homerici (Scylla: dogmatismul aristotelic, canoanele clasicismului rigid, moralitatea primară şi nealterată încă a mediului de provincie Stratford sau Dublin; Charybda: misticismul platonician şi teosofic, romantismul exacerbat, vîrtejul debusolat al metropolei: Londra şi Parisul). În fond ce este Hamlet în contextul operei shakespeariene dacă nu un refuz şi o transcendere a acestor elegante dihotomii ale criticii sintetizînd în sine atît încleştările contorsionat-romantice din Regele Lear cît şi simetriile clasicizante şi rigoarea logică a desfăşurărilor din Macbeth.

Dar dincolo de aceasta, o asemenea lectură evidenţiază, credem, distincţia ce trebuie sezisată între complexităţile actului creator şi cele la îndemîna actului critic. Căci dacă într-adevăr Joyce a avut în vedere eseul lui T.S. Eliot, atunci a pus în evidenţă, indirect, şi diferenţa calitativă între paradoxul univoc-raţional pe care îl poate utiliza criticul şi paradoxul plurisemnificativ şi ambiguu pe care îl poate institui ficţiunea. Totodată prin Stephen, purtătorul său de cuvînt în acest episod, Joyce încearcă o operaţie de salvare a ideii de personaj,conceput nu doar ca un punct de intersecţie într-o reţea de relaţii ci ca ceva viabil şi dincolo de matricea contextuală a operei. Este drept, Stephen Daedalus apare învăluit într-o ironie nostalgic-îngăduitoare pe care o încerci faţă de o fază revolută a propriului eu. Dar chiar şi aşa, considerat dintr-o perspectivă ironică, Hamlet rezistă ca entitate indestructibilă prin marea sa complexitate şi capacitate de conştientizare a trăirilor interioare.

ŞTEFAN STOENESCU

© Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ANDREI ION DELEANU

În marginea lui JOYCE

«Scylla şi Carybda»

Şantier

În parodia homerică Ulise-Bloom trece neobservat printre volbura Carybdei şi monstrul pluricefal Scylla care-şi întindea cele şase gîturi s-apuce victime de pe navele în trecere. Aici Scylla şi Carybda sînt doar metafore. Dublul pericol nu e fizic ci oratoric. Ameninţarea rezidă în ciocnirea verbală dintre Stephen Dedalus şi un grup de academici vorbăreţi, la Biblioteca Naţională. Apar de cîteva ori imagini de vîrtej înfrăţite cu profunzimile de anafor ale metafizicii platoniciene în care-s precipitaţi Russell şi bibliotecarii. Prin contrast, spadasinul Stephen, înarmat cu logică, îşi întinde mereu gîtul de pe stînca sa aristotelică să-nhaţe, muşcător, declaraţiile celorlalţi, vorbind tuturor deodată.

Cuviincios, ca să-i încurajeze, bibliotecarul quaker toarse mai departe ca o pisică:

— Şi-avem, nu-i aşa c-avem, acele nepreţuite pagini din *Wilhelm Meister*. Un mare poet despre un mare poet-frate. Un suflet ezitant, care ia armele-n mînă 'mpotriva unui ocean de rele, sfîşiat de îndoieli contradictorii, aşa cum vezi în viaţa de toate zilele.

A hestitating soul . . . Un suflet şovăitor . . . Caracterizarea e a lui Goethe, precum spune şi bibliotecarul quaker, dar admiratorul german al lui Shakespeare se exprimă, dacă nu succint, cel puţin convingător. Citatul va fi lung, dar ni se pare inevitabil: « *Denken Sie sich einen Prinzen . . . dessen Vater unvermutet stirbt. Ehrgeiz und Herschsucht sind nicht die Leidenschaften die ihn beleben; er hat sich gefallen lassen, Sohn eines Königs zu sein, aber nun ist er erst genötigt, auf den Abstand aufmerksam zu werden, der den König vom Untertan scheidet. Das Recht zur Krone war nicht erblich . . . ein längeres Leben hätte die Ansprüche seines einziges Sohnes mehr befestigt . . . er fühlt sich nun so arm an Gnade, an Gütern und fremd in dem was er von Jugend auf als sein Eigentum betrachten konnte. . . die erste traurige Richtung. . . Nach seinem vorigen Zustand blickt er nun wie nach einem verschwundenen Traume . . . Der zweite Schlag der ihn traf, verletzte tiefer, beugte noch mehr. Es ist die Heirat seiner Mutter. Ihm . . . blieb, da sein Vater starb, eine Mutter noch übrig aber auch seine Mutter verliert er, und es ist schlimmer als wenn sie ihm der Tod geraubt hätte . . . Sie ist auch ein Weib, und unter dem allgemeinenen Geschlechtsnamen Gebrechlichkeit ist auch sie begriffen. Nun erst fühlt er sich erst gebeugt, nun erst verwaist, und kein Glück der Welt kann ihm wieder ersetzen, was er verloren hat. . . . Beobachten Sie ihn (diesen Jüngling, diesen Fürstensohn) wenn er erfährt die Gestalt seines Vaters erscheine; stehen Sie ihm bei in der schräklichen Nacht, wenn der ehrwürdige Geist selbst vor ihm auftritt. Ein ungeheures Entsetzen ergreift ihn . . . die schreckliche Anklage wider seinen Oheim ertönt in seinen Ohren, Aufforderung zur Rache . . . Und da der Geist verschwunden ist, wen sehen wir vor uns stehen? Einen geborenen Fürsten, der sich glücklich fühlt, gegen den Usurpator seiner Krone aufgefordert zu werden? Nein! . . . Er schliest mit den bedeutenden Seufzer: Die Zeit ist aus dem Gelenke; wehe mir, dass ich geboren ward, sie wieder einzurichten . . . (. . .) Ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen, ohne die sinnliche Stärke, die den Helden macht, geht unter einer Last zugrunde, die es weder tragen noch abwerfen kann; jede Plicht ist ihm heilig, diese zu schwer. Das Unmögliche wird von ihm gefordert, nicht das Unmögliche an sich, sondern dass was ihm unmöglich ist.* În cuvintele lui Carlyle acest ultim pasaj sună: « *A lovely, pure, noble, and most moral nature, without the strength of nerve which forms a hero, sinks beneath a burden it cannot bear and must not cast away.* » — « Gîndeşte-te la un prinţ aşa cum ţi l-am zugrăvit eu, căruia îi moare tatăl pe negîndite. Nu ambiţia nici setea de putere-s pasiunile care-l animă; îi plăcuse să fie fiu de rege, dar acum e silit să fie atent la distanţa care-l desparte pe rege de supus. Dreptul la coroană nu era ereditar . . . o viaţă mai îndelungată ar fi consolidat ceva mai mult pretenţiile fiului său unic . . . Se simţea acum atît de sărac în har, în măriri, şi străin în cele ce, din tinereţe, le putuse privi drept bunurile sale . . . prima oară că apuca pe o cale tristă . . . Privea la starea sa anterioară ca la un vis spulberat . . . A doua lovitură pe care o primi îl răni şi mai adînc, îl încovoie şi mai mult. Căsătoria mamei sale. Cînd îi murise tatăl, îi mai rămăsese o mamă . . . dar acum îşi pierde şi mama, şi e mai rău decît dacă i-ar fi răpit-o Moartea . . . Ea e şi femeie, şi, între cele ce-s comune celor de-acest sex, se cuprinde şi slăbiciunea. Deabia acum se simte el îngenunchiat, deabia acum se simte orfan şi nici un noroc de pe lume nu mai poate pune la loc ce-a pierdut. . . . Uitaţi-vă la el (la acest tinerel, acest prinţişor) cînd află că apare chipul tatălui său; ajutaţi-l în noaptea de groază în care venerabilul spirit i-apare el însuşi în faţă. Îl cuprinde o spaimă imensă . . . înfiorătoarea acuzaţie împotriva unchiului său îi răsună în urechi, . . . incitarea la răzbunare . . . Şi cînd spiritul dispare, pe cine vedem în faţa noastră? Un prinţ din născare fericit că a fost trimis împotriva uzurpatorului coroanei sale? Nu! . . . Încheie cu semnificativul oftat: « Timpurile şi-au ieşit din ţîţîni; vai mie c-am fost născut să le aşez la loc » (. . .) O făptură frumoasă, pură, nobilă, profund morală, fără forţa fizică care-i a eroului, se năruie sub povara pe care n-o poate nici purta, nici arunca; orice datorie-i e sfîntă, asta e prea grea. I se cere imposibilul, nu imposibilul în sine, ci ceea ce-i imposibil lui. » (Am redat şi o frază din versiunea engleză, a lui Carlyle, doar pentru farmecul ei.)

Din *Hamlet* (III, i, 56—60), faimosul pasaj îşi are locul aici:

To be, or not to be, that is the question,

Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles
And by opposing, end them. — To die, to sleep.

« A fi, sau a nu fi, asta e întrebarea / De e mai nobil în cugetu-ţi să suferi / Loviri, săgeţi din partea unei revoltătoare soarte / Sau arma s-o ridici la un ocean de rele / Şi-mpotrivindu-te, să le pui capăt. / Să mori, să dormi. »

Făcu un pas înainte, un pas de dans, vioi, din talpa-i scîrţîind; şi-un pas 'napoi, un pas vioi de dans, pe prea ceremonioasa pardoseală.

Un asistent deschise fără zgomot uşa doar un pic şi făcu fără zgomot un semn.

— Imediat, zise el, scîrţîind să plece, zăbovind cu toate astea. Frumosul visător ineficace care sfîrşeşte prost cînd se loveşte de realitatea crudă. Îţi dai totdeauna seama că judecata lui Goethe e-atît de justă. Justă în cadrul unei analize mai ample.

***The beautiful ineffectual dreamer* — Frumosul visător ineficace. E, în continuare, o aluzie la vederile lui Goethe despre *Hamlet* expuse ceva mai sus; decît că, acum Joyce foloseşte o frază pe care Thornton o găseşte la Matthew Arnold în al său eseu *Shelley: And in poetry, no less than in life, he is* « a beautiful and ineffectual angel, beating in the void his luminous wings in vain. » — Şi în poezie, la fel ca şi în viaţă, el e-un « frumos şi ineficace înger, bătînd zadarnic în vid aripile-i luminoase ». Jumătate din frază e în ghilimele pentru că Matthew Arnold se auto-citează din eseul asupra lui Byron.**

Bi-scîrţîind analitic, o şterse-n pas coranto. Chel, plin de zel, cînd ajunse la uşă, întinse urechea lui mare, toată, spuselor asistentului: le auzi: şi dus a fost . . .

***He corantoed off* — O şterse-n pas coranto — poate fi socotită o altă aluzie la Sir Toby din *A Douăsprezecea Noapte*. Dar poate că ar fi mai corect — pe româneşte numai — « Noaptea Magilor » sau « Noaptea Regilor Magi », pentru că este vorba de noaptea Bobotezei. Şi francezii spun *Nuit des Rois* — Noaptea Regilor.**

— Monsieur de la Palisse, rînji Stephen, un sfert de oră înainte de moartea sa mai trăia încă.

— I-ai găsit, întrebă John Eglinton, cu toată fierea ălora din anii superiori, pe ăi şase medicinişti care să scrie *Paradisul Pierdut* la dictatul tău? El îi spune « *Necazurile Satanei* ».

The Sorrows of Satan* — « Necazurile (sau « Grijile ») Satanei ». Un roman de Maria Corelli din 1895 citit de Joyce: *The Sorrows of Satan, or The Strange Experience of One Geoffrey Tempest, Millionaire.

— Am sentimentul că pentru *Hamlet* îţi mai trebuie una. Şapte, pentru minţile mistice, este un număr preţios. Cum le spune W. B., şepţii scăpărători.

Cu ochii strălucindu-i, cu capu-i roşcovan vîrît în abajurul verde al lămpii de birou, bărbos în umbra de-un verde şi mai închis, un *ollav* cu privire de sfînt. Rîse, un rîs scăzut: rîs de bursier de la *Trinity:* fără ecou.

***Ollav*, sau *ollamh* — în irlandeza veche, cineva deţinînd titlul cel mai înalt în vreo castă sau ştiinţă, în special în ale legilor, în istorie, genealogie şi în poezie.**

***Sizar*. Universitatea din Cambridge şi *Trinity College* din Dublin acordă burse unor studenţi purtînd această denumire; aceştia primesc o alocaţie în schimbul căreia, înainte vreme, aveau unele îndatoriri faţă de instituţie. Astăzi subsidiile sînt acordate fără absolut nici o obligaţie — decît a studiilor. Termenul apare pentru prima oară în 1588. Se consideră probabil ca denumirea să provină de la *to size*, care însă, azi, nu mai are vreun sens care să ni se pară adecvat: a clasa, a aranja după mărime, a calibra, a etalona, a egaliza. Poate, acum patru sute de ani, să fi putut însemna ceva asemănător cu: a pune pe picior de egalitate (cu cei cu stare).**

Satană orchestrală plîngînd la multe cruci
Cu lacrimi cum dau îngerii.
Ed egli avea del cul fatto trombetta.

***Orchestral Satan* . . . — Despre primele două versuri William Schutte spune că sunt « un cuplet hibrid » la care e adăugată o frază din *Inferno: Ed egli avea del cul fatto trombetta*. Cîteva rînduri mai sus îl văzusem pe Stephen privind la « capul roşcovan vîrît în abajurul verde al lămpii de pe birou ». Pare-se, spune Schutte, că lampa aruncă pe faţa bibliotecarului — care, din cîte ştim, nu era frumoasă — o lumină crudă, cu contraste puternice şi umbre grele. Îi accentuează « sprîncenele active » şi-i fac ochii să scapere. Cînd, în mintea lui Stephen, această scăpărare se combină cu *Necazurile Satanei* pomenite de Eglinton, Stephen vede în bibliotecar pe diavol şi-i vine în gînd versul la care ne-am oprit. Nu putem încheia fără a arăta că acel « cuplet hibrid » e alcătuit din două versuri din *Paradisul Pierdut*, cartea I, al lui Milton, unde ni se spune că: *Satan lay floating many a rood* (196) şi că: *Tears such as angels weep, burst forth* (920) — « lacrimi cum le pică îngerilor, ţîşnesc neîncetat. »**

***Ed egli avea* . . . — « Şi şi-a făcut din cur trompetă ». E, cum observă Schutte, un vers din *Infernul* lui Dante, cîntul XXI. Dante şi Virgil sînt călăuziţi de-a lungul muchei Abisului al Cincilea de către demoni sub comanda lui Barbaricca . . .**

Cei unsprezece veritabili oameni din Wicklow ai lui Cranly, întru liberarea ţării strămoşilor lor. Cathleen Strungăreaţă, cu cele patru frumoase cîmpii verzi, străinu-n casa ei. Şi-ncă ceva ca să-l slăveşti: *Ave, rabbi*. Cei doisprezece Tinahely. În a vîlcelei umbră stîrnind ecou îi cheamă. I-am dat, seară de seară, tinereţea sufletului meu. Dumnezeu cu tine. Spor la vînat.

— Tinerii noştri barzi irlandezi, făcu John Eglinton cu aer de censor, mai au încă de creat personajul pe care lumea să-l aşeze alături de Hamletul saxonului Shakespeare, cu toate că eu îl admir cum îl admira şi bătrînul Ben, dincolo de idolatrie.

***Though I admire him, as old Ben did* — « Cu toate că-l admir ca şi bătrînul Ben ». Într-o colecţie de studii şi cugetări publicată în 1640, Ben Jonson spune despre**

Shakespeare: *I lov'd the man, and do honour his memory (on this side of Idolatry) as much as any* — « Mi-era drag, omul, și îi cinstesc amintirea (pînă dincoace de idolatrie) la fel ca orișicine ».

— Toate problemele astea-s pur academice, se pronunță ca un oracol din umbră, Russell. Vreau să spun: fie că Hamlet e Shakespeare sau James Întîiul, sau Essex. Discuții de teologi asupra istoricității lui Christos.

Whether Hamlet is Shakespeare — « Fie că Hamlet e Shakespeare . . . » În critica literară despre *Hamlet* se afirmă destul de frecvent că personajul a avut ca prototip pe Robert Devereux, al doilea conte de Essex (1567—1601). Cei care susțin că ar fi modelat după James I sînt mai puțini la număr, dar, totuși, sînt.

Arta trebuie să ne dezvăluie idei, esențe spirituale descătușate de orice formă. Întrebarea supremă în privința unei opere de artă este cît de adînc în viață își are ea izvorul. Pictura lui Gustave Moreau e o pictură de idei. Cea mai profundă poezie a lui Shelley, cuvintele lui Hamlet, pun mintea noastră în contact cu înțelepciunea eternă. Lumea de idei a lui Platon. Tot restul nu-s decît speculații de copii de școală pentru copii de școală.

Russell condamnă genul de speculații critice care ar identifica pe Hamlet cu o persoană reală. Russell e un platonician, și pentru el funcțiunea unei opere de artă este de a ne dezvălui realitatea spirituală abstractă — aformală — ascunsă îndărătul lumii noastre. Stephen, cu școală iezuită, confruntă pe Platon cu Aristotel. El n-are ce face cu metafizica ezoterică pe care o îmbrățișează Russell și grupul lui. Evident, el respinge tendința gnostică aflată în teosofie și francmasonerie, cu tot jargonul lor pretențios și pompos, pentru că e vag și pentru că nu are legătură cu viața reală. « Viața esoterică nu este pentru un om obișnuit. » Punctul de vedere relatat mai sus ni l-am însușit — pentru că sîntem perfect de acord — de la H. Blamires, care l-a formulat mai plastic decît am fi reușit noi.

AE i-a spus unui oarecare reporter yankeu. Ei nu, trăzni-m-ar Dumnezeu.

AE: pseudonimul poetului și eseistului irlandez—destul de celebru—George William Russell (1867—1935).

— Profesorii au fost și ei copii de școală la-nceput, spuse Stephen, hiperpoliticos. Aristotel a fost cîndva elevul lui Platon.

The schoolmen were schoolboys first — « Profesorii au fost și ei copii de școală la-nceput ». S-ar părea că e, după unii autori, o aluzie la spusele lui Emerson: *Meek young men grow up in libraries, believing in their duty to accept the views which Cicero, which Locke, which Bacon, have given; forgetful that Cicero, Locke, Bacon were only young men in libraries when they wrote these books.* — « Cresc în biblioteci tineri sfioși care cred că-i datoria lor să accepte vederile pe care le-au exprimat Cicero, Locke, Bacon, uitînd că Cicero, Locke, Bacon erau doar tineri prin biblioteci cînd au scris acele cărți. »

Aristotle was once Platon's schoolboy — « Aristotel a fost cîndva elevul lui Platon ».

— Și-așa a și rămas, ar fi de sperat, spuse calm John Eglinton. Poți să-l și vezi, un școlar model, cu diploma la subsuoară.

Rîse din nou, la fața bărboasă, zîmbitoare acum.

Spiritual abstract. Tatăl, Cuvîntul și Sfîntul Spirit. Atotpărinte, omul celest. *Hiesos Kristos*, magician al frumosului, Logosul, care suferă-n noi în fiecare clipă. Asta-i asta, într-adevăr. Sînt focul de pe altar. Sînt untul jertfirii.

Dunlop, Judge, cel mai nobil roman dintre ei toți, AE, Arval, Numele Inefabil, în ceruri lumină, K. H., magistrul lor, a cărui identitate nu-i un secret pentru adepți. Frați ai marei loji albe, totdeauna cătînd să vadă de pot fi de ajutor. Christos cu mireasa-soră, sperma luminii, născut dintr-o fecioară-nsuflețită, înțelepciune căită, plecată spre planul Budhist. Viața esoterică nu-i pentru un om de rînd. O. P. trebuie să ispășească mai întîi karma sa proastă. Doamna Cooper Oakley a-ntrezărit odată starea primară a ilustrei noastre surori H.P.B.

O, rușine ! Nu se poate ! *Pfuiteufel !* Nu trebui să te uiți, cucoană, și-atunci n-ai să ai cum să vezi cum e cînd o cucoană 's-arată starea ei primară.

Își făcu intrarea domnul Best, înalt, tînăr, blînd, blond. Purta cu grație în mînă un carnet, nou, mare, curat, strălucitor.

— Acest școlar model, spuse Stephen, va găsi reveriile lui Hamlet despre viața de apoi a princiarului său suflet, improbabilul, insignifiantul și non-dramaticul monolog tot atît de superficial ca și Platon.

John Eglinton, încruntat, montîndu-se, zise:

— Pe cuvîntul meu, începe să fiarbă sîngele-n mine cînd aud pe cineva comparîndu-l pe Aristotel cu Platon.

— Care dintre ei m-ar fi exilat din republica sa? întrebă Stephen.

That model schoolboy — « Acel școlar model ». E vorba de Aristotel și se va face, în continuare, aluzie la solilocviul hamletian « A fi sau a nu fi » (III,i,56 . . .)

Would have banished me from his Commonwealth — « M-ar fi exilat din republica lui ». Stephen, aici, se consideră, implicit, poet (Platon, socoate că poeții vor trebui exilați din *Republică*).

Trage din teacă definițiile tale pumnal. Cabalinitatea este esența tuturor cailor. Efluviile tendenționale și eonii's pentru ei un cult. Dumnezeu: un zgomot pe stradă: peripatetic foarte. Spațiu: ceeace, vrei-nu-vrei, trebuie să vezi. Prin spații mai mici decît globulele roșii din sîngele de om, ei se strecoară tîrîș pe după bucile lui Blake spre eternitatea care nu-i decît doar o fărîmă a lumii ăsteia vegetale. Ține-te de ce-i acum, de ce-i aici, prin care viitoru-ntreg plonjează-n trecut.

Unsheathe your dagger definitions — « Trage din teacă definițiile tale pumnal. » Shakespeare, în *Julius Caesar* (IV,iii,107) îl pune pe Brutus să-i spună lui Cassius:

Sheathe your dagger / Be angry when you will, it shall have scope; / Do what you will dishonour shall be humour. — « Bagă-ți pumnalu'-n teacă: / Mînie-te, cînd vrei, și vei avea ce face; / Și ce vrei, fă; necinstea va fi o toană doar. » Aici ar fi aluzia, cu toate că unii comentatori dau ca temei *Henri VI* (II, ii, 59, 80, 123), unde regina Margaret ordonă: *Unsheathe your sword, and dub him presently. / Edward, kneel down.* — « Trage din teacă spada și-l unge cavaler pe dat' ! Edward, 'ngenunche ! » Mai departe, Prințul, către tatăl său: *My royal father . . . / Unsheathe your sword, good father, cry «Saint George» . . .* — « Regesc părinte . . . / Trage din teacă spada, bunul meu tată, și strigă « Sfinte George ! » Iar a treia oară e Richard cel ce spune: *then, executioner, unsheathe thy sword . . .* — « Atunci, călău, trage din teacă spada . . . » Dar, precum se vede și din citate, s-ar părea că aluzia e totuși la versul din *Julius Caesar*.

Horseness is the Whatnes of Allhorse. — « Cabalinitatea este esența a tot ce-i cal ». La Joyce nu poți avea decît rareori certitudinea că ai detectat toate aluziile posibile. Aici se pare însă că ar fi doar vorba despre Aristotel și teoria lui despre universal, în termeni scolastici. Aristotel consideră că universalul nu are o existență aparte ci este imanent lucrurilor ce sînt similare. *Whatness* — esență este scolasticul *quidditas*.

Eons — eoni. S-a spus, despre acești *Eons*, că ar fi un joc de cuvinte pe seama pseudonimului literar al lui G. W. Russell.

Domnul Best veni, amabil, în față spre colegul său.

— Haines a plecat, spuse el.

— Da?

— I-am arătat cartea lui Jubainville. E mort după ea, știi, după *Cîntece de Dragoste din Connacht* a lui Hyde. N-am putut să-l aduc s-audă discuția. S-a dus s-o cumpere, la Gill.

Jubainville's Book — « Cartea lui Jubainville. » Marie Henri d'Arbois de Jubainville (1827—1910), autoritate în materie de limbă și literatură celtică, profesor la Collège de France. A scris mult în acest domeniu, dar lucrarea la care se face referire aici a fost tradusă de chiar Richard Irving Best: *The Irish Mythological Cycle and Celtic Mythology* (Dublin, 1903) — « Ciclul Mitologic Irlandez și Mitologia Celtă ». Am mai spus că debuturile intelectuale ale lui Best par să fi fost alături de mișcarea estetistă patronată de Walter Pater și Oscar Wilde, dar a renunțat repede pentru a deveni, cum spune Susan Mitchell, *a genuine scholar and editor of ancient Irish texts* — un autentic erudit și îngrijitor de texte irlandeze vechi. William Schutte ne atrage atenția că lucrarea tradusă de Best a devenit unul dintre textele de bază ale Renașterii irlandeze, și Eglinton i-a făcut, la apariție, o recenzie. Nu e mai puțin adevărat însă că o personalitate de calibrul lui Richard M. Kain, în celebra, azi, lucrare a sa *The Fabulous Voyager* — « Legendarul Călător » — îl califica *a perfect dilettante* — un diletant desăvîrșit. Iar ce spune Schutte despre Best e mult mai puțin măgulitor. De aceea ne oprim.

Hyde's Lovesongs of Connacht — « Cîntece de dragoste din Connacht, de Hyde ». Dr. Douglas Hyde (1860—1949), savant irlandez și președinte al Irlandei (1938—1945), a fost unul dintre inițiatorii Redeșteptării literare irlandeze.

Fumul de turbă i s-a urcat la cap, opină John Eglinton.

Ne simțim în Anglia. Hoțul pocăit. S-a cărat. I-am fumat tutunul. Piatră verde sclipitoare. Un smarald pus pe inelul mării.

An emerald set in the ring of the sea — « Un smaragd pus pe inelul mării ». Citat — corect de data asta — din John Philpot Curran: *Cushla-ma-Chree* — « Bătăile inimii Mele » — care în versiunea engleză sună: *Dear Erin, how sweetly thy green bosom rises, An emerald set in the ring of the sea . . .* — « Irlandă scumpă, ce dulce saltă sînu-ți verde, / Smaragd pus pe-al oceanului inel . . . » Ar mai fi o sursă pentru această imagine, într-o poezie de șase strofe a opt versuri, de William Drennan (1754—1820) dar, legătura nu e convingătoare.

— Oamenii nu-și dau seama cît de periculoase pot fi cîntecele de dragoste, preveni, oracular, oul cu aură al lui Russell. Mișcările ce zămislesc în lume revoluții se nasc din visuri și viziuni în inimi de țărani pe-o poală de colină. Pentru ei pămîntul nu e țărînă de lucrat ci-o mamă-adevărată. Aerul rarefiat dintr-o academie și-arena populară produc romane de cinci shillingi, cîntece de music-hall, Franța produce-n Mallarmé cea mai frumoasă floare-a putregaiului dar viața de dorit e revelată doar celor săraci cu duhul, viața feacilor lui Homer.

La aceste cuvinte domnul Best întoarse către Stephen o față inocentă.

— Mallarmé, știți, nu-i așa, spuse el, a scris acele minunate poeme-n proză pe care Stephen MacKenna ni le citea la Paris. Cel despre *Hamlet*. Zice: *il se promène lisant au livre de lui-même*, știți, nu-i așa, citind din cartea despre sine însuși. Descrie un *Hamlet* jucat într-un oraș francez, știți, nu-i așa, un oraș de provincie. I-au făcut reclamă.

For them the earth is . . . the living mother — « Pentru ei pămîntu-i . . . o mamă-adevărată. » — Carola Giedion Welker, veche prietenă cu James Joyce deopotrivă și cu Constantin Brâncuși—cunoscătoare adîncă a operelor amîndurora—este de părere că aceste rînduri se referă indirect la sculptorul român. În chiar prima pagină a monografiei pe care o dedică lui C. Brâncuși, autoarea desprinde și transcrie aceste rînduri din *Ulysses* care, desigur, oferă o interpretare plauzibilă ca referință la obîrșiile personalității artistice a lui Constantin Brîncuși. Izvorul: Carola Giedon Welker, *Constantin Brancusi 1876—1957*, Editions du Griffon, Neuchâtel-Suisse, 1959, p.7.

France produced the finest flower of corruption in Mallarmé — « Franța produce-n Mallarmé cea mai frumoasă floare-a putregaiului. » Stéphane Mallarmé (1842—98), poet simbolist, a comentat *Hamlet* și ne vom întîlni, mai tîrziu, cu spusele sale.

The poor of heart — Matei (5:3): « Fericiți cei săraci cu duhul, că a lor este împărăția cerurilor. » Și: « Fericiți cei curați cu inima, că aceia vor vedea pe Dumnezeu. »

The life of Homer's Phaeacians — « Viața feacilor lui Homer. » Feacii erau locuitorii unei insule grecești numite Corcyra. Ulise a naufragiat acolo după ce o părăsise pe Calypso. Regele insulei era Alcinous, care avea o fiică, Nausicaa.

Il se promène lisant au livre de lui-même . . . — « Se plimbă, citind din însăși cartea sa . . . » Ceea ce a scris Mallarmé despre *Hamlet* a fost scrisoarea *Hamlet și Fortinbras*, publicată la 15 iulie 1895 în *Revue Blanche*, și un eseu, *Hamlet*,

care figurează și în operele sale complete — unde scrisoarea apare ca notă la eseu. Thorton ne asigură că Best citează corect fraza aleasă.

Mîna lui liberă scria cu grație semne în aer.

HAMLET
OU
LE DISTRAIT
Pièce de Shakespeare

Îi repetă lui John Eglinton cu sprîncenele din nou încruntate:

— Știți, nu-i așa, *Pièce de Shakespeare*. E-atît de franțuzește, punctul de vedere franțuzesc. *Hamlet ou . . .*

— *Calicul aiurit*, încheie Stephen.

John Eglinton rîse.

— Da, presupun că se potrivește, zise el. Admirabil popor, fără-ndoială, dar, în unele chestiuni, dureros de miop.

Superbă și inertă exagerare a omuciderii.

— Un călău al sufletului, i-a spus Robert Greene, făcu Stephen. Nu degeaba era el fecior de casap mînuind barda tăioasă, scuipîndu-și în palmă. Nouă vieți's curmate pentru-a lui taică-său una, Tatăl Nostru carele ești în Purgatoriu. Hamleții în khaki nu șovăie să-mpuște. Abatorul scăldat în sînge din actul cinci este o previziune a lagărului de concentrare cîntat de domnul Swinburne.

Hamlet ou le distrait. — Din eseul lui Mallarmé menționat mai sus. Termenul *pièce*, la care se oprește interlocutorul din bibliotecă este, socotesc unii comentatori, mai curînd al lui Mallarmé și nu al afișului din orașul francez de provincie în care s-a jucat « piesa ». Un comentator traduce expresia lui Mallarmé *Hamlet ou le distrait: Hamlet, or the absent-minded one*, obligînd la legătura cu poemul lui Kipling care a mai fost și va mai fi pomenit: *The Absent-minded Beggar*, căruia noi i-am spus, la un moment dat « Calicul aiurit » — nepotrivit aici, unde poate că ar trebui să spunem: « Hamlet, sau amărîtul cu mintea aiurea (în altă parte) ». Pentru titlul poemului lui Kipling însă, poate că soluția noastră rămîne bună.

The Absent-minded Beggar — « Calicul aiurit ». Un poem scris de Kipling în timpul războiului cu burii, cu scopul de a colecta bani pentru ajutorarea familiilor celor plecați să lupte sau a celor întorși invalizi. A fost publicat în *Daily Mail* la 31 octombrie 1899. Joyce are ceva de spus despre Kipling, pe care îl așează nu departe de Swinburne, pentru că opiniile lor nu se deosebeau mult. Iar Swinburne era socotit, chiar atunci în toiul războiului (dureros pentru imperiul britanic, pe care victoria avea să-l coste multe înfrîngeri și victime, chiar dacă-i aducea și destule pagini de glorie) un « însetat de sînge » și un « patriotard ieftin ». Poemul *Calicul aiurit*, a adus un sfert de milion de lire sterline, sumă considerabilă pe atunci: peste șase milioane lei (sau franci) aur.

Somptuous and stagnant exageration of murder — Cette somptueuse et stagnante exaggération de meurtre — « Această superbă și inertă exagerare a omuciderii ». Este o frază din același eseu al lui Mallarmé. Sîntem nemulțumiți de redarea noastră

în românește. Deși Joyce îl folosește, termenul *sumptuous* nu figurează în vocabularele clasice engleze. Îl mai folosesc, cu toate astea, și alți autori, cu sensul de *bogat*, *pompos* etc. E drept că Joyce își putea permite, și deci nu i se poate reproșa nimic la versiunea sa engleză a frazei lui Mallarmé — și noi *această* versiune trebuie să o redăm, și nu pe cea a lui Mallarmé — pentru care am fi spus, poate, *măreață exagerare* (cam pleonastic?). N-am reușit.

A deathsman of the soul, Robert Greene called him — « Un călău al sufletului, i-a spus R.G. » — Textul lui Greene, la care se face aluzie aici, e: *Flie lust, as the deathsman of the soul, and defile not the Temple of the Holy Ghost* — « Fugi, poftă, călău al sufletului, nu profana acest templu al Sfîntului Duh ». Stephen știe însă că un paragraf sau două mai sus Greene vorbea despre Shakespeare și își permite să facă uz de citat așa cum vedem.

Not for nothing was he a butcher's son . . . — « Nu degeaba era el fecior de casap . . . » Faptul, sau legenda, că John Shakespeare ar fi fost casap se sprijină pe o afirmație a lui John Aubrey. A fost luată de bună de Chambers. După unii autori însă, și nu puțini, asta ar fi putut însemna și că « îngrășa și tăia el însuși animalele a căror piele o folosea în negoțul său » (Frank Harris), sau, cum spune altul (Brandeis), « povestea lui Aubrey nu e deloc improbabilă. » Lee însă crede că trebuie văzută cu multă rezervă. *Sledded poleaxe* e din *Hamlet* (I.i. 62—3): *So frowned he once, when in an angry parle, / He smote the sledded Pollax in the ice (Polacks* după alți autori). Vom spune: « Odată se-ncruntă în mînioasă ceartă, / Izbi în ghiață cu ascuțita-i bardă » — citind, cum ne îndeamnă și Alexander Schmidt în al său celebru *Shakespeare-Lexicon*, Pole-axe în loc de Polacks, adică bardă de tăiat copaci (în loc de « polonezi », cum fac unii editori.) Schmidt socoate că Hamlet cu regele Norvegiei se află în dispută, nu cu polonezii. El n-a învins, nici n-a izbit polonezi. După R. M. Adams acele « curmate vieți » sînt doar opt, nu nouă, dar într-o asemenea înfierbîntată și academică încăierare, un mort în plus la socoteală nu doare mult pe nimeni.

Our Father who art in Purgatory . . . — « Tatăl Nostru carele ești în Purgatoriu . . . » Aluzie parodică la rugăciunea cea de toate zilele prilejuită de spiritul regelui Hamlet-tatăl, care spune (I,v, 9-13): *I am thy father's spirit, / Doomed for a certain term to walk the night, / And for the day confined to fast in fires, / Till the foul crimes done in my days of nature / Are burnt and purged away . . .* — « Sînt spiritul tatălui tău, / Sortit ca un răstimp anume să rătăcesc în noapte, / Și-nchis în timpul zilei în flăcări să postesc, / Pînă ce-a mele crime în viață făptuite / Se vor fi ars și ispășit. »

Khaki Hamlets don't hesitate to shoot — « Hamleții în khaki nu șovăie să-mpuște. » Este, probabil, o nouă aluzie la faimosul poem de chetă al lui Kipling. Adaline Glasheen pretinde că *Don't hesitate to shoot* era o locuțiune irlandeză atribuită unui notoriu căpitan Plunkett, cînd acesta colabora la supunerea irlandezilor. Thornton, care citează autoarea, spune că l-a căutat pe acest Plunkett-Pașa dar că nu l-a găsit nicăieri.

Cranly, și eu, ordonanța lui fără de glas, urmărind bătăliile de la depărtare.

Mame și plozi de dușmani ucigași pe care
Nu alții ci noi-doar i-am fost cruțat . . .

Între zîmbetul saxon și rînjetul yankeu. Diavolul și largul mării.

— Așa vrea el, *Hamlet* să fie o poveste cu stafii, spuse John Eglinton la adresa domnului Best. Ca și băiatul cel gras din *Pickwick*, vrea să facă să se-ncrețească pielea pe noi.

Ascultă! Ascultă! O, Ascultă!

Pielea mea 'l-aude. Se-ncrețește și-l aude.

Dacă tu vreodat'-ai . . .

— Ce-i o stafie? spuse Stephen cu o vigoare țiuitoare. E unu' care-a trecut în inconsistență, prin moarte, prin absență, prin schimbare de maniere. Londra elizabethană era la fel de departe de Stratford cît e Parisul depravat de neprihănitul Dublin. Cine-i stafia din *limbo patrum*, care, se-ntoarce-n lumea care a uitat-o? Cine-i regele Hamlet?

The devil and the deep sea — « Diavolul și marea-adîncă. » Locuțiune proverbială citată în ODEP ca apărînd în 1637. Se mai spune și *Between the devil and the Dead Sea* — « Între diavol și Marea Moartă » — mare similitudine fonetică, după cum se vede. (1690, Walker).

Like the fat boy in PICKWICK, he wants to make our flesh creep . . . — « Ca și băiatul cel gras din *Pickwick*, vrea să facă să se-ncrețească pielea pe noi . . . » E în *Pickwick Papers* un pasaj în care Joe îi povestește doamnei Wardle cum l-a văzut el pe domnul Tupman pupîndu-i mîna Rachelei Wardle în pom și spunîndu-i *I want to make your flesh creep*, « Vreau să fac să se-ncrețească, carnea pe tine ». Joe e băiatul cel gras, care veșnic era găsit dormind.

List! List! O, List! — « Ascultă! Ascultă! O, Ascultă! » — În *Hamlet* (I,v, 22-3), spiritul regelui ucis spune: *List, list, O list! / If thou didst ever thy dear father love . . .* — « Ascultă ascultă. O, ascultă / De ți-ai iubit vreodată scumpul tată . . . » Dar aici William Schutte îl vede pe Stephen rezemat pe spate și urmărind privirile atente ale ascultătorilor săi: el adaptează cuvintele stafiei și continuă cu fraza care simbolizează uciderea regelui Hamlet: *They list. And in the porches of their ears I pur.* — « Ei ascultă. Și eu, torc în pavilionul urechilor lor. » Și Schutte continuă: în context, ne dăm seama acum, cuvintele acestea mai au și o altă semnificație, în afară de cea vădită. Ele constituie un comentariu al lui Stephen la întreaga sa reprezentație. Ca și cuvîntarea lui O'Connell — care în august 1843 vorbise în fața a douăsutecincizeci de mii de irlandezi la Tara, (dar n-a rămas nimic din cuvîntare, toată s-a pierdut în vînt) discuția lui Stephen este pasionantă și stimulatoare, dar și ea e condamnată a fi trecătoare, repede uitată, redusă la: « într-o zi, la Biblioteca Națională am avut o discuție . . . » Schutte mai face o remarcă: termenul « pavilionul » urechilor, este o adăugire făcută tîrziu; el nu există în manuscrisele Rosenbach, dar apare în corecturile Harvard (ambele). E una dintre micile corecturi strălucite ale lui Joyce, care dau noi dimensiuni ideei: dacă acei « kilometri de urechi » sugerează imensitatea numărului de ascultători, introducerea noțiunii de « pavilion » spune că între ele spațiul face să se piardă rodul vorbirii; ce nu intră în pavilion se duce în vînt.

Limbo patrum. — Expresia apare la Shakespeare o singură dată, în Henry VIII (V,iv,60): *I have some of 'em in Limbo Patrum* — « Îi am pe cîțiva în *limbo patrum* » — cuvinte puse în gura portarului palatului — portar care-și avea valetul său — și s-ar părea că aici sensul expresiei ar fi « închisoare ». Expresia provine din teologia catolică unde înseamnă o zonă sau loc unde, provizoriu, așteptau sufletele

celor care — deși purificați de păcate — mai trebuiau să aștepte înălțarea lui Christos ca să poată pătrunde în rai. După Thornton, termenul figura în sensul folosit de portar în argoul timpului. Ceea ce ar explica prezența lui pe buzele unui portar, fie el chiar și cu valet.

John Eglinton își mișcă trupu-i puțintel, rezemîndu-se-n spătar, să se pronunțe.

Se lumină la față.

— E pe la această oră dintr-o zi de miez de iunie, spuse Stephen, rugîndu-i, cu o privire rapidă, să-i dea ascultare. Drapelu-i arborat pe teatrul de lîngă mal. Ursul Shackerson mormăie-n groapa de-alături, grădina Paris. Marinari care-au navigat cu Drake își mestecă bucata de cîrnat printre cei de la parter.

It is this hour . . . « E pe la astă oră-a unei zile de miez de iunie . . . » În zilele cu reprezentații, teatrele Londrei elizabethane arborau drapelul lor pe un mic catarg deasupra acoperișului. Spectacolele începeau pe la ora trei după amiază — destul de precis, se spune — și durau cam două ore și jumătate. Nu se făceau nici un fel de pauze. Ursul Sackerson, pensionar celebru al așa-numitei Grădini Paris, vecină cu teatrul lui Shakespeare, e cunoscut din *Nevestele Vesele din Windsor* unde Slander spune (I,i,252): *That's meat and drink to me, now. I have seen Sackerson loose twenty times, and have taken him by the chain . . .* — « Asta-i pentru mine curată sărbătoare-acum. L-am văzut pe Sackerson liber de douăzeci de ori și l-am ținut și de lanț . . . » Se pare că mirosul din groapa ursului ajungea ușor pînă la nările spectatorilor. Povestea cu scăpatul ursului din lanț și cu țipetele spectatoarelor (pe care n-am mai reprodus-o) e confirmată de relatări contemporane.

Canvasclimbers. Shakespeare, în *Pericles*, pune pe buzele Marinei (IV,i,62): cuvintele: *Never was waves nor wind more violent, / And from the ladder tackle washes off / A canvasclimber.* — « Nicicînd nici valuri nici furtuna n-au fost mai violente / Și de pe scara de parîme-au smuls un marinar. » Termenul exact ar fi *cățărător pe velă*, marinar care întinde sau strînge velele corăbiei. Atît *Ladder tackle* cît și *Canvasclimber* apar în vocabularul lui Shakespeare o singură dată, aici. Nu cunoaștem, în românește, un termen din argoul marinăresc care să poată fi folosit ca echivalent.

Groundlings. Sînt, de fapt, cei așezați în parterul sălii de teatru. Dar Thornton spune că aici avem a face cu o aluzie la critica pe care Hamlet o aduce jocului nesatisfăcător al companiei de actori: — « O, mă jignește pînă-n adîncul inimii s-aud niște vlăjgani voinici făcînd bucăți tot dramatismul, zdrențe, spărgînd urechile celor de la parter . . . » (III, ii, 7-10).

Culoare locală. Pune tot ce știi. Fă din ei complici.

Shakespeare a părăsit casa huguenotului din Silver Street și merge pe malul fluviului de-a lungul cuștilor cu lebede. Dar nu se oprește să dea de mîncare femelei care-și împinge progeniturile spre stufăriș. Lebăda de pe Avon are alte gînduri.

Compositio loci. Ignatius Loyola, grăbește-te să-mi sari în ajutor.

Composition of place — *Compositio loci* spunem noi, pentru ceea ce s-ar mai putea numi « reprezentare mintală », termen utilizat de Sf. Ignațiu de Loyola în ale

sale *Exerciții ale Spiritului* (sau Spirituale). Este primul preludiu la primul exercițiu și implică viziune, imaginarea adică a pandantului fizic al lucrului asupra căruia se meditează. În *Portretul Artistului*, Joyce pune pe buzele preotului definiția: « În această dimineață ne-am străduit în cugetarea noastră asupra infernului, a face ceea ce întemeietorul nostru numește, în cartea sa despre exercițiile spiritului *compositio loci*. Ne-am străduit adică să imaginăm cu simțurile minții, în închipuirea noastră, caracterul concret, material, al acelui loc îngrozitor și al torturilor fizice pe care le îndură toți cei ce sînt în infern. »

— Piesa începe. În umbră pătrunde un actor gătit într-o cămașă de zale lepădată de vreun nătărău de la curte, un bărbat bine făcut, cu voce de bas. E stafia, e regele, rege și nu chiar rege, iar actorul e Shakespeare, care a studiat *Hamlet* toți anii vieții sale și n-au fost zădărnicie, pentru a juca rolul spectrului. El îi adresează cuvintele lui Burbage, actorul cel tînăr care-i stă în față dincolo de perdeaua de tifon, spunîndu-i pe nume:

Hamlet, sînt spiritul tatălui tău

și-l roagă să-l asculte. Unui fiu îi vorbește, fiului sufletului său, prințul, tînărul Hamlet și fiului ieșit din carnea sa, lui Hamnet Shakespeare, mort la Stratford, ca numele ce-l purta să dăinuie etern.

The player is Shakespeare — « Actorul e Shakespeare. » Atît Brandes cît și Sidney Lee vorbesc de Shakespeare jucînd rolul spectrului în *Hamlet*. Această legendă se trage dintr-o afirmație a lui Nicholas Rowe în schița sa despre viața Bardului, la ediția din 1709 a *Operelor*.

Hamlet, I am thy father's spirit . . . — « Hamlet, sînt spiritul tatălui tău . . . » Fraza e din *Hamlet*, I,v,22, dar spectrul nu-i spune fiului său pe nume. Thornton ne amintește că Bloom citase, ceva mai înainte același vers, făcînd aceeași greșală.

Bidding him list — « Cerîndu-i să-l asculte. Este o aluzie la pasajul precedent: « Ascultă, ascultă, o, ascultă ! Pielea mea 'l aude, se-ncrețește și-l aude. »

The son of his body, Hamnet Shakespeare — « Fiului din carnea sa, lui Hamnet Shakespeare ». E vorba, firește, de fiul lui Shakespeare (1585—1596). Thornton vede aici un ecou al morții lui Christos, ca să poată trăi omul. Brandes sugerează și unele legături bazate pe asemănarea de nume Hamlet-Hamnet.

— Este oare cu putință ca acest actor Shakespeare, o stafie prin absență și în veșmîntul regelui danez îngropat, stafie prin răposare rostind propriile sale cuvinte către numele propriului său fiu (dac-ar fi trăit Hamnet Shakespeare ar fi fost geamănul prințului Hamlet), este oare cu putință, vreau să știu, sau e probabil ca el să nu fi tras sau să nu fi prevăzut concluzia logică a acestor premize: tu ești fiul deposedat: eu sînt tatăl ucis: mama ta este regina vinovată. Ann Shakespeare, născută Hathaway?

In the vesture of buried Denmark — « În vestmîntul Danemarcii înhumate », dar noi am fost siliți să spunem mai altfel. Din *Hamlet*, prima scenă. Horatio întreabă spectrul: *What art thou that usurp'st this time of night, / Together with that fair and warlike form / In which the majesty of buried Denmark / Did sometimes march ?* — « Cine ești tu cel ce usurpi ăst ceas al nopții / În mîndră și războinică ținută / În care a pășit cîndva înmormîntata majestate-a regelui Danemarcei? »

Ann Shakespeare, born Hathaway — Născută în 1556, soția lui Shakespeare, cu care s-a căsătorit în 1582, cînd el avea numai 18 ani. Faptul că ea era cu opt ani mai în vîrstă decît el, a dat de vorbit, dacă nu contemporanilor lor — asta nu știm — cel puțin alor noștri. Poate că mai mult decît se cuvine, dar în orice caz mai mult decît se poate justifica. Poate că va trebui să revenim la această temă.

— Dar asta-nseamnă să-ți vîri nasu-n viața de familie a unui om de seamă, începu Russell nervos.

Aici erai, năzdrăvanule?

— Interesant doar pentru scribul parohiei. Vreau să spun, avem piesele. Vreau să spun, cînd citim poezia din *Regele Lear*, ce ne pasă nouă cum trăia poetul? Cînd e vorba de cum trăia, pot spune servitorii pentru noi. A spus-o Villiers de l'Isle. Trasul cu coada ochiului și vîrîtul nasului în cancanurile zilei prin culise, ce-a băut poetul, ce-i dator. Avem *Regele Lear*: și-i nemuritor.

Chipul lui Best, căruia i se adresase își manifestă acordul.

Revarsă-te cu-a tale ape, valuri peste ei,
Mananaan, Mananaan Macler . . .

Și-acu' ce faci, măi flăcăiandre, cu lira aia pe care ți-a împrumutat-o cînd ți-era foame?

Zău, tare-aveam nevoie !

N-o lua în nume de rău.

Hai, fie ! Cea mai mare parte din ea ai cheltuit-o-n patul Georgianei Johnson, fiică de preot. Ghimpe-n conștiință.

Ai de gînd s-o dai înapoi?

O, da, desigur.

Cînd? Acum?

Păi . . . Nu.

Atunci, cînd?

Am plătit-o-n felul meu. Am plătit-o-n felul meu.

Ușurel. El e de dincolo de apa Boynei. Colțul dinspre nord-est. I-o datorezi.

Stai puțin. Cinci luni. S-au schimbat toate moleculele. Acum sînt altul. Altul decît ăl' de-a luat lira.

Bîzz. Bîzz.

Art thou there, truepenny ? — « Aici erai, năzdrăvanule? » — În *Hamlet* (I,v,149-50): *GHOST: Swear. HAMLET: Ha, ha, boy ! Say'st thou so ? Art thou there, truepenny ?* — « *Spectrul*: Jură. *Hamlet*: Ha, ha, băiete ! Așa spui tu? Aici erai, năzdrăvane? » E vorba de insistența lui Hamlet pe lîngă Horatio și Marcellus că vor păstra secretul cu privire la apariția spectrului.

As for living . . . — « Cînd e vorba de cum trăia, » Thornton susține că e vorba de o aluzie la un vers din piesa *Axel* (1890) a lui Philippe Auguste de Villiers de l'Isle-Adam (1838-89). Probabil că AE cunoștea versul de la W. B. Yeats care-l folosise

ca epigraf în *The Secret Rose* (1897) dedicată lui AE. Yeats văzuse *Axel* la Paris în 1894 și a scris o cronică favorabilă, publicată în *The Bookman*, aprilie 1894.

Flow over them . . . — « Revarsă-te . . . » În piesa lui AE, *Deirdre* (1903) Cathvah, magicianul druid ale cărui vrăji provocau prăbușirea lui Naisi și a lui Deirdre, spune: *Let thy waves rise, / Mananaun Mac Lir. / Let the earthfail / Beneath their feet. / Let thy waves flow over them, / Mananaun: / Lord of the Ocean !* — « Înalță-ți valurile, Mananaun Mac Lir, Pămîntul prăbușește-li-l de sub a lor picioare. Valurile-ți peste ei să se reverse, Mananaun, Zeu al Oceanului ! » Este adevărat că piesa a apărut în volum în 1903, dar apăruse în prealabil, în 1901-1902, în reviste irlandeze.

Agenbite of inwit. — « Ghimpe-n conștiință. » Spune Thornton că *Remușcarea Conștiinței* este titlul unui tratat de morală pe care Michel of Northgate l-a tradus, pe la 1340, din franțuzește, *La Somme des Vices et des Vertues*, scris în 1279 de fratele Laurentius Gallus pentru regele Filip II al Franței.

Beyond Boyne Water . . . — « De dincolo de apa Boyne-ei ». Hodgart și Worthington au identificat expresia ca o aluzie la « Bătălia de pe apa Boyne-ei », o baladă circulînd în diferite versiuni. Aluzia pare să fie numai la titlu, pentru că Thornton, care a cercetat toate versiunile, nu a găsit în niciuna « de dincolo de . . . » Balada apare și azi în colecțiile irlandeze de specialitate.

Buzz, Buzz, în *Hamlet* (II,ii,375-6) *POLONIUS: The actors are come hither, my lord. HAMLET: Buzz, buzz !* — Polonius: Actorii au sosit, Măria Ta. Hamlet: Bîz, bîz ! (Sau, dacă vreți: Nu mai spune !)

Dar eu, entelechie, formă a formelor, eu sînt eu însumi prin memorie pentru că-s sub forme etern schimbătoare.

Eu, cel ce păcătuiam și mă rugam și posteam.
Un copil pe care Conmee l-a scăpat de bătut la palmă.
Eu, eu, și iar eu. Eu.
A. E. I. O. U.

Entelechy, form of forms. — « Entelehie, formă a formelor ». Este expresia lui Aristotel pentru a defini ceea ce dă trup, realizînd efectiv ceea ce altminteri e virtual. Thornton crede că aici Stephen vede în ea un fel de model, de tipar general în care se potrivește orice proces al proceselor. Termenul a mai apărut și va mai apare în roman, și Stephen va stărui mai îndelung asupra lui spunînd, între altele, că « sufletul este incorporal, fiind prima entelehie. »

A. E. I. O. U. Vocalele, desigur; dar și inscripția de pe monetele și medaliile împăratului Frederic III al Sfîntului Imperiu Roman (1415—98) care trebuia să însemne *Arhidux Electus Imperator Optimae Vitae*. Și mai e, desigur, omagiul lui Stephen adus lui Russell (AE).

Is Katharine the Shrew Ill-favoured ? — « E oare cicălitoarea Katharine disgrațioasă? În *The Taming of the Shrew*, sau « Femeia îndărătnică », cum i se spune la noi (I, ii, 86) Hortensio îi spune lui Petrucchio: *I can, Petruchio, help thee to a wife / With wealth enough, and young and beauteous, / Brought up as best becomes a gentlewoman.* — « Eu pot, Petruchio, să-ți fac rost de o nevastă, cu-avere îndestul', și tînără și și frumoasă, crescut-așa cum se cuvine unei cucoane-adevărate. » Această astfel desăvîrșită « cucoană » este tocmai Katharine, a cărei « lipsă de farmec » Stephen — cum vedem — o contestă.

I. NEGOIȚESCU

Orizont ontologic DOSTOIEVSKI

Opera lui Dostoievski poate fi cercetată cu ajutorul unei *critici psihologice*, care analizează modul cum sunt prezentate într-o operă literară raporturile persoanei cu sinele și cu lumea, pe planul conștientului ori inconștientului, dar și pe planul în care, conștient ori inconștient, omul, ca individ, se confruntă cu valorile și cu existența. Sau deopotrivă cu ajutorul *criticii sociologice*, care privește modul cum este prezentată, în opera literară respectivă, societatea ca structură istorică ori, pe planul utopiei, societatea ca aspirație posibilă și chiar imposibilă. Sau cu ajutorul unei *critici ontologice*, care analizează prezența într-o operă literară, atît pe plan subiectiv cît și obiectiv, a problemelor legate de sensul existenței ori de transcendența absolută.

Nietzsche însuși spunea: « Dostoievski, singurul psiholog de la care am învățat ceva » — dar să fim prudenți cu înțelesul termenului de « psihologie » la filozoful german, pentru care subiectul, eul, individul sunt tot atîtea concepte false, deoarece transformă în substanțe unități fictive care nu au mai întîi decît o realitate lingvistică, unitatea imaginară fiind construită pe baza multiplicității reale. De altminteri Dostoievski nu se considera un psiholog, ci un realist superior; el era de fapt un realist al profunzimilor, un vizionar care utiliza noțiuni precum « abstractul », « enigma », « misterul », « tragicul ». Într-o scrisoare către Strakov, din 1869, afirma: « Eu am vederi particulare asupra realității în artă și ceea ce majoritatea numește aproape fantastic și excepțional constituie pentru mine esența realului ». El tratează de exemplu păturile dezrădăcinate din Rusia în perspectiva fantasticului: Versilov, personajul din romanul *Adolescentul*, e deci pentru autorul său un « fantastic », fiindcă « adevărul în Rusia are aproape întotdeauna un caracter absolut fantastic », iar « abstractul » Petersburg e la fel de ireal pentru Versilov ca și pentru Raskolnikov (sunt celebre paginile lui Merejkovski despre « irealitatea » Petersburgului dostoievskian).

Oricum, Dostoievski a intrat prima dată în conștiința europeană a secolului nostru ca un autor psihologic, datorită mai cu seamă textelor encomiastice pe care i le-a consacrat André Gide. Și nu s-ar putea spune că, atît de inteligent și de fin, Gide n-a avut obsevații pertinente, înnoitoare la vremea lor, despre scriitorul rus.

* În general, critica sociologică e încă cea mai datoare operei lui Dostoievski — ea n-a depășit, în principiu, orizontul unui Kropotkin (prelegerile acestuia asupra literaturii ruse datează din 1901). Pentru atît de intelectualul anarhist, cu fină înțelegere față de realismul protopopului Avvakum, autorul *Demonilor* este un scriitor plin de neajunsuri, înglodat în psihopatologie.

El notează de pildă faptul că Dostoievski, spre deosebire de scriitorii occidentali, se ocupă de raporturile individului cu el însuși sau cu divinitatea; sau că la ruși sentimentul religios e mai puternic decît sentimentul de onoare al occidentalilor; sau că, la Dostoievski, umilirea e o osîndă, pe cînd umilitatea nu; sau că în romanele *lui* Dostoievski inteligența și voința nu joacă nici un rol. Starețul Zosima nu este așa dar un *om mare*, un *erou*, ci un sfînt, căci nu face apel la voință și renunță, în mod evanghelic, la inteligență. Cînd manifestă voință și inteligență, personajele devin demonice. Personajele sale cele mai primejdioase sunt cele mai intelectuale. Personajele lui Dostoievski sunt luminate numai dintr-o parte, restul rămînînd în umbră, ca în tablourile lui Rembrandt. Pentru un cititor atent, toate aceste observații ale lui Gide nu depășesc sfera psihologicului. Și la fel, mai departe: Dostoievski pune în evidență inconsecvența pînă la absurd a personajelor sale, dualitatea alcătuirii lor sufletești (« ambivalența », cum am spune noi azi, după Freud): ura și iubirea coabitează în aceeași făptură, fără ca ea însăși să știe care e sentimentul adevărat. Sau: « Pe Dostoievski îl interesează cazurile deconcertante, ce se prezintă ca o sfidare a moralei și psihologiei îndeobște acceptate, ca de pildă plurivalența erotică a personajelor sale ». Sau: Dostoievski structurează sufletul omenesc în trei straturi: 1. un strat intelectual străin sufletului, stratul tentațiilor demonice, adesea neînstare să ducă la acțiunea proprie a personajelor. 2. un strat al pasiunilor, furtunos, care deși provoacă situațiile tragice, furtunile lui nu afectează sufletul personajelor. 3. un strat mai profund, pe care pasiunile nu-l ating și din care se naște resurecțiunea (în sens tolstoian). Sau: Omul de acțiune e mediocru; inteligentul, intelectualul care gîndește îndeamnă pe altul la acțiune: Ivan Karamazov pe Smerdiakov, Stravroghin pe Verkovenski. În romanele lui Dostoievski gîndirea nu urmează evenimentelor, ci le precede. Cel mai adesea pasiunea constituie intermediarul între gîndire și acțiune. Lui Gide nu-i scapă apoi ceva din esența dostoievskiană, și anume faptul că la Dostoievski nu atît ura se opune iubirii, cît frămîntarea cerebrală. Inteligența înseamnă pentru el individualizare, deci opoziție față de împărăția divină, față de eternitate, față de acea beatitudine în afară de timp care nu se obține decît prin renunțarea la individualitate și prin cufundarea în sentimentul unei solidarități nedefinite. Și în sfîrșit: Dostoievski nu se caută pe sine însuși, orgolios, în operele sale, ci, umil, se dăruiește pe sine personajelor cărora le-a dat viață, de unde contradicțiile și inconsecvențele lui. În romanele lui barierele sociale cad și se naște o facilitate de relație între personaje din clase sociale diferite.

Există în acelaș timp și mult « gidism » în interpretarea dată de André Gide lui Dostoievski (Klaus Mann remarcă, în cartea sa dedicată scriitorului francez, că « multe din cele ce Gide le spune despre Dostoievski ar fi putut un al treilea să le spună despre Gide » — aceasta cu privire la repulsia lui Dostoievski față de Biserici. Ceea ce îl atrage pe André Gide la Dostoievski, spune Klaus Mann, este tocmai aparenta lipsă de logică și inconsecvență, rătăcirile și combustiunile incalculabile ale personajelor sale. Iar Lafcadio, eroul din *Pivnițele Vaticanului* îi apare drept o parodie a lui Raskolnikov. Și Roger Martin du Gard notează în *Jurnalul* său, în 1930, că amicul lui se considera un autor care, asemenea lui Dostoievski, ar căuta mărturii asupra posibilităților și nu simple mărturii, ca Tolstoi. Astfel, mereu proiectîndu-se pe sine, Gide constată că Dostoievski era conservator, dar nu tradiționalist; creștin, dar nu catolic; liberal, dar nu progresist, un om *de care nu știi cum să te servești*, căci găsești într-însul motive de nemulțumire pentru toți. În romanele lui Dostoievski « fiecare din multele lui personaje există în primul rînd în funcție de el însuși, și fiecare din aceste existențe intime, cu secretul său particular, ni se prezintă în toată complexitatea sa problematică, încît problemele capătă o adevărată autonomie față de personajele care le trăiesc, dar care le trăiesc cu adevărat, individual. Romanele lui Dostoievski nu sunt niciodată abstracte, iar personajele lui nu devin simboluri sau tipuri, ci rămîn individualități ». Tot atît de profundă și de nu tocmai exactă fiind analogia pe care o face André Gide între Rousseau și Dostoievski, de unde alte « gidisme »: « Viața intimă e la el mai importantă decît raporturile oamenilor între ei », aceasta fiind, după comentatorul său, « secretul lui Dostoievski », sau observația că în romanele lui Dostoievski există mulți copii și tineri, ceea ce dovedește interesul lui pentru geneza sentimentelor, pentru starea lor larvară, în formare. Atitudinea lui Gide față de Dostoievski devenind mai scuzabilă, dacă ținem seama de propria lui mărturisire, făcută totuși cu conștiința liniștită că el nu falsifică gîndirea dostoievskiană: « Dostoievski nu e pentru mine adesea decît un pretext pentru a-mi exprima propriile gînduri ». De altfel în *Jurnal* afirmă că volumul dedicat scriitorului rus trebuie socotit mai mult o profesiune de credință, un prilej de a-și prezenta propria etică la adăpostul celei a lui Dostoievski, ceea ce îl face, cu alt prilej, să considere similară situația lui Mîșkin (care o cedează pe Nastasia Filipovna lui Rogojin) cu cea a regelui Candaule (care își oferă soția goală vederii sclavului Gyges).

De asemeni « psihologică » este și interpretarea dată de Thomas Mann personajelor dostoievskiene, a căror morbiditate e direct legată de epilepsia autorului lor. Din îngrozitoare spovedanii și din dezvăluiri necruțătoare, Thomas Mann desprinde o *psihologie lirică*.

Psihologia « profesională » modernă nu prea manifestă atracție față de lumea lui Dostoievski. Cît despre Freud, probabil din cauza repulsiei sale în general față de fenomenul religios (repulsie de care Erich Fromm caută să dezbare psihanaliza într-un mod foarte propriu, arătînd că, dacă pentru marele psiholog de la Viena religia reprezintă o formă de nevroză infantilă, perspectiva trebuie răsturnată în sensul că nevroza e mai degrabă o formă particulară de religie . . .). Poate mai mult decît aceasta, în cazul lui Freud ar putea fi vorba de o rezervă ce ține de vremea din unghiul căreia consideră el fenomenele psihice. Într-adevăr, așa cum susține C. G. Jung, Freud rămîne un reprezentant al problemelor deschise de epoca victoriană, care este « o epocă a refulării, a încercărilor chinuite de a menține în viață, prin moralizare, idealuri anemice ale prosperității burgheze ». Se înțelege din această observație a lui Jung, că eforturile lui Freud de a sparge chiagurile « discreției » (disimulării, ipocriziei, moralei) victoriene, nu au ce căuta în lumea caracterizată printr-o libertate absolută, în cadrul căreia crima sîngeroasă poate căpăta un sens qvasi religios, eliberator, ceea ce Reinhard Laub, în *Filozofia lui Dostoievski*, numește *dionisismul* lui Dostoievski, o libertate contrară determinismului freudian) a personajelor dostoievskiene, neliniștitoare și misterioase — « misterul » lor nu e nici psihologic și nici moral-stigmatizat de indiscreție și auto-indiscreție, o indiscreție cu pecete de *numinos*, pe care Gide, impresionat de radicalitatea ei în opera lui Dostoievski, o numea doar ca « sinceritate ». Complexul Oedip și complexul de castrație își găsesc mai cu greu clienți în societatea personajelor lui Dostoievski, sau numai foarte parțial, într-un restrîns spațiu al ei, poate, unde sălășluiesc « demonii », conspiratorii obligați la « discreție ». Afirmației lui Gide apoi, că personajele dostoievskiene nu devin niciodată tipuri și simboluri, ci rămîn individualități, i se pot opune de exemplu personaje ca Ivan Karamazov sau Stavroghin sau Marele Inchizitor, identificabile, prin prizma psihologiei lui C. G. Jung, cu arhetipul diavolului ca « cel de al patrulea » în quaternitatea, sondată de marele scriitor sub straturile cele mai profunde ale inconștientului colectiv. Pe de altă parte, psihologia lui Alfred Adler n-ar putea fi oare aplicată unor personaje ca Goliadkin din *Dublul*, Foma Fomici din *Satul Stepancikovo*, Omului din subterană, lui Raskolnikov sau lui Dolgoruki — adolescentul, în chiar diversitatea de elecțiune a acestora, adică în diver-

sitatea de forme ale complexului de inferioritate și a compensației respective pînă la delirul voinței de putere țîșnit din aceeași insecuritate individuală grozavă? Iar caracterul derizoriu al omului nu este pus oare în frapantă lumină mai ales în cazul lui Goliadkin, al lui Foma Fomici și al Omului din subterană, cu o nuanță comică nietzscheană poate, căci totuși Adler crede în puterea omului de a-și depăși ridicolul?

Analiza psihologică a lui Dostoievski mai poate fi înlesnită în fine cu ajutorul demersurilor axiologice și ontologice care trimit spre psihologie sau se revendică de la psihologie, demersuri cu caracter pneumatologic, întreprinse de un Kierkegaard (cu privire la conceptul de spaimă) sau de către Unamuno (cu privire la sentimentul tragic al existenței), sau de Max Scheler (cu privire la iubire și cunoaștere, la resentiment ori la sentimentul rușinii), sau de un Karl Jaspers (*Psychologie der Weltanschauungen*). Căci psihologicul, în accepția modernă, e mai profund chiar decît conștientul și inconștientul. În studiul său consacrat lui Dostoievski, unde consideră pe autorul rus drept un precursor al psihanalizei și psihologiei profunzimilor, Jacques Madaule descoperă în opera lui Dostoievski un conflict mereu deschis între progresul raționalității și caracterul inalienabil al libertății. *Posedații* pun în evidență sensul pneumatologic și deci nu psihologic al operei lui Dostoievski (pneumatologia fiind o știință a spiritului, după cum psihologia e o știință a sufletului ca atare). În Stavroghin se conturează imaginea îngerului căzut, susține Jacques Madaule: el a fost odinioară năucit de o realitate care poate fi comparată cu viziunea sacră trăită de Lucifer înaintea căderii, ceea ce înseamnă că nu poate fi explicat fără ajutorul demonologiei. Dacă pneumatologia lui Dostoievski e o psihologie non-euclidiană, psihologia prințului Mîșkin determină în viața de rînd a celorlalte personaje, în mijlocul cărora se află, reflexul celeilalte existențe, adică a ontologicului.

Distincția pe care o face Jung între *scriitorul vizionar* și *scriitorul psihologic* (pornind de la tipologia lui Schiller, care deosebea între *naiv* și *sentimental*), e valabilă în cazul vizionarului Dostoievski și din punctul de vedere al arhetipului Vîrstei de aur, prezent în gîndirea sa utopică. Viziunea Vîrstei de aur e obsesivă la Dostoievski, căci ea revine în *Demonii* (visul lui Stavroghin), în *Adolescentul* (visul lui Versilov) și în *Visul unui om ridicol* — de fiecare dată deci ca vis (în sensul propriu al cuvîntului), cu pandantul său raționalist utopic, într-o pornire anti-utopică, în ipoteza lui Versilov și apoi în ipoteza Omului din subterană. Firește, Dostoievski a fost puternic influențat de Utopia lui Charles Fourier, ajungînd chiar pe punctul de a plăti cu viața, alături de Petrașevski, această pasiune de tinerețe; dar oare nu mai curînd nostalgia utopică adînc înrădăcinată în subconștientul său l-a îndreptat spre ideile lui Fourier? În orice caz, critica sociologică a operei lui Dostoievski trebuie să țină seamă în primul rînd de prezența utopismului în scrierile sale. Viziunea Vîrstei de aur e îndeajuns de complexă, ca să comporte, în mitologia dostoievskiană, trei trepte:

1. *Imaginea paradiziacă-senzuală*, mai deplin dezvoltată în *Visul unui om ridicol*, ca o pastorală aproape libertină, dacă pictorul Claude Lorrain (al cărui tablou din Muzeul din Dresda, *Acis și Galateea*, a inspirat atît pe Dostoievski cît și pe Stavroghin și pe Versilov) ar fi trăit cîteva decenii mai tîrziu, în secolul al 18-lea... Așa dar o insulă în arhipelagul grec, cu țărmuri fermecate, de stînci și plante îmbătătoare, scăldate de valurile de smarald, unde sub scutul soarelui binefăcător se bucură inocent de viață, cîntînd în coruri suave și iubindu-se fără griji, ca florile, oameni frumoși care nu cunosc alt sentiment decît fericirea, a căror singură trăsătură de caracter este candoarea, a căror singură cunoaștere este comuniunea deplină cu natura, ceea ce îi dispensează de știință și de religie. Putem identifica o răsfrîngere a acestui arhetip utopic în imaginația, de astă dată într-adevăr edenic-libertină (tributară Secolului Luminilor, dar împotriva moralei filozofilor, cu excepția lui Rousseau), din opera postumă, abia în anii din urmă scoasă la lumină, a lui Fourier *Le Nouveau Monde amoureux*, unde însă dragostea e cu mare atenție codificată, în structuri și ierarhii descinse terminologic din romanul pastoral *L'Astrée* al lui Honoré d'Urfé. Amorul liber și colectiv din utopia postumă a lui Fourier, ce corespunde *sentimental* cu utopia publicată în timpul vieții lui ,trebuie pusă în relație nu cu etica lui Dostoievski, ci cu o observație pe care o făcea André Gide, că în romanele scriitorului rus aproape toți eroii sunt poligami! Așa cum problematica sexuală implicită în viziunea Vîrstei de aur a lui Dostoievski, în sensul eliberării de complexe, revine la începutul secolului nostru în lucrările lui Wilhelm Reich, care simte nevoia să se sprijine, cel puțin în una din aceste lucrări, pe cercetările etnologului B. Malinowski asupra Trobrianzilor, care trăiau într-o reală Vîrstă de aur pînă în momentul coruperii lor de către « misionari și alți briganzi albi »: nu altfel au fost corupți inocenții Vîrstei de aur dostoievskiene de către « omul ridicol ». În Rusia însăși, această morală sexuală « edenică », dar cu tentă realist-utopică de astă dată, s-a bucurat de condeiul Alexandrei Kollontai (mai cu seamă în propaganda din literatura ei, de genul nuvelei *Dragostea a trei generații*). Bine înțeles, în zilele noastre atît problemele puse de sexologul Wilhelm Reich cît și vederile Alexandrei Kollontai apar uneori depășite de realitate, alteori înfrînte, pe plan local, de ea, dar aspirația arhetipală a Vîrstei de aur, așa cum ni se oferă în opera lui Dostoievski, își păstrează prospețimea, confirmată fiind de următoarele aserțiuni recente ale lui Mircea Eliade: « noi am avut dovada că o generație tînără, descinzînd din zece generații creștine, protestante sau catolice, a redescoperit dimensiunea religioasă a vieții cosmice, a nudității și sexualității. Și aici, eu protestez împotriva acelora care consideră tendința spre sexualitate și orgie a hyppilor ca făcînd parte din mișcarea de liberare sexuală din lumea întreagă. În cazul lor e vorba mai ales de ceea ce s-ar putea numi « nuditatea paradiziacă » și uniunea sexuală ca ritual. Ei au redescoperit sensul profund, religios, al vieții. După această experiență, ei s-au dezbărat de tot felul de superstiții religioase, filozofice, sociologice. Sunt liberi. Au redescoperit dimensiunea sacralității cosmice, experiență demult abolită, încă din vremea Vechiului Testament ».

2. *Intermediul ateist*, în ipoteza lui Versilov, personajul abstract, « fantastic »: « Oameni ajunși orfani se vor strînge unii într-alții, tot mai aproape și mai afectuos: se vor prinde de mîini, înțelegînd că de acum înainte ei sunt totul unii pentru alții. Atunci va dispare marea idee a nemuririi, care va trebui înlocuită cu altceva; întreaga dragoste excesivă pentru cel ce are însăși nemurirea se va întoarce asupra naturii, lumii, oamenilor, orice fir de iarbă... Ei se vor trezi și se vor grăbi să se îmbrățișeze unii cu alții, se vor grăbi să iubească, știind că zilele lor sunt efemere... fiecare copil va ști și va simți că orice om de pe pămînt îi e un tată și o mamă. Mîine e poate ziua cea din urmă, își va spune fiecare privind apusul soarelui; voi muri; dar ce importanță are: ceilalți vor rămîne și după ei copiii lor — și acest gînd că ei vor continua să se iubească și să tremure unii pentru alții, va înlocui ideea reîntîlnirii de după moarte ». Ceea ce constituie cadrul sentimental pentru o utopie eroică, în sens prometeic. Și în cele din urmă:

3. *Palatul de cristal*, utopia declarată, scientifizată, riguroasă, țeapănă, coercitivă, cu ură și disperare proclamată de Omul din subterană. Cetățeni complet debarasați de anumite tendințe pernicioase, deoarece simțul comun și știința au isprăvit opera de reeducare umană, împingînd indivizii *pe calea normală*, Oamenii vor afla că de fapt niciodată n-au fost înzestrați cu voință, care să-i fi determinat să facă ceea ce le trece prin cap, și că ceea ce ei săvîrșesc acum e conform nu voinței lor ci legilor naturii. Încît de acum înainte toate acțiunile umane vor putea fi calculate cu precizie, după legi riguroase, în mod logaritmic, astfel că nici o aventură,

nici o acțiune înafara calculului nu mai este posibilă. Vor apare noi raporturi economice, fixate la rîndul lor matematic, în așa fel că vor dispare toate problemele, căci au fost descoperite toate soluțiile. Probabil însă că totul va fi extrem de plicticos, de să-ți vină să-ți înfigi ace în carne. Ca și de voință, omul va fi despuiat de dorinți, datorită faptului că se vor fi descoperit legile așa zisului liber-arbitru individual (*nu* Orwell spune toate astea !). Așa dar o societate fixistă, absolut rigidă, anistorică, raționalizată prin abolirea inconștientului și conformă, prin absoluitate, structurii schizofrenice a conștiinței utopice (căreia optimistul Ernst Bloch încearcă să-i opună spiritul utopic dialectic constructiv, prin depășirea ideologică), o conștiință încă vie la Fourier, cel pe care l-a cunoscut Dostoievski, cum i-a cunoscut și pe adversarii lui, care i-au furnizat viziunea « plictisitoare » de mai sus. Căci, după Fourier, una din primele măsuri prevăzute în « statul societar » va fi adoptarea unei limbi unitare, provizorii, o limbă generală, pe care copiii s-o învețe de mici, ca astfel, fără să mai piardă vremea învățînd alte limbi (ocupație parazitară, ca multe altele ce trebuie desființate), să poată comunica cu toată specia umană.

Pentru că însă lumea personajelor lui Dostoievski e un univers al libertății epice absolute, prin chiar structura contradictorie a acestor personaje, a căror libertate interioară capătă adesea un adevărat caracter metafizic (nu e vorba oare aici tocmai, de un impuls anti-utopic exacerbat, în mod paradoxal implicit chiar în viziunea Vîrstei de aur, unde el n-a prevăzut nici o « organizare », ba chiar dimpotrivă, doar aceeași libertate cosmotică, *in nuce ?*) — lumea aceasta anti-utopică se cere cu deosebită atenție confruntată cu acele utopii care-i sunt cel mai adecvat contrare. Căutînd prin urmare contrarul utopic pe deplin adecvat, cercetarea se poate opri, să zicem, la un autor ca Dom Deschamps, a cărui utopie e puternic colorată metafizic, în pofida împrejurării că este un product al Secolului Luminilor. Dom Deschamps refuză ideea unui Dumnezeu calificabil, căruia îi substituie Nimicul (neantul), ca imanență a Totului universal, încît s-a putut spune despre concepția lui că ar reprezenta un fel de « ateologie negativă ». În utopia sa — nu lipsită de tentă rousseauistă — omenirea își pierde individuația, oamenii începînd să semene între ei nu numai moral dar și fizic. Comerțul se reduce la schimburi elementare, cultura intelectuală și economică se aplică doar produselor naturii cele mai simple. Statul dispare, proprietatea e colectivă, uniunea sexelor cu totul liberă. Bibliotecile sunt arse. Deci o regresiune deliberată, « calculată », spre o Vîrstă de aur raționabilă deși anti-intelectuală. O stare de natură « la rece », contrară lumii personajelor lui Dostoievski, atît de pasională, de fierbinte, căreia apocalipsa îi este imanentă (Spengler zice despre sufletul lui Dostoievski că e « apocaliptic »); lume ce nu reprezintă o Comedie umană, ci o Tragedie umană (Saint-Just zice: « Le calme est l'âme de la tyrannie, la passion est l'âme de la liberté »).

Primii care au pus accentul și au dezvoltat ideea vizionarismului mesianic apocaliptic și totodată tragic al operei lui Dostoievski (desigur și sub impulsul lui Vladimir Soloviov, care în « Al treilea discurs asupra lui Dostoievski » îi relevă tendințele eschatologice) au fost simboliștii ruși, adînc înriuriți de marele lor predecesor — un Alexandr Blok, un V. Briusov, un Andrei Bielîi, un Merejkovski, un Ivanov, simbolismul rus fiind străbătut de religiozitate și profetism, adesea cu trimitere spre utopia mistică. Pentru Bielîi, apocalipsa dostoievskiană cuprinde atît lumea tripourilor abjecte, a nebunilor, asasinilor și prostituatelor, cît și pe aceea a « sfinților », atît idealul Sodomei cît și idealul Madonei, totul realizînd revelația prin simboluri. Pentru Viaceslav Ivanov, care vede în scandal și catastrofă sîmburele *romanelor-tragedii* dostoievskiene, acestea se structurează pe conflictul dintre demonic și divin, tristețea fără speranță și dorul de neființă revenind demonicului, omul dostoievskian răspunzînd conflictului prin opțiuni metafizice.

Ortodoxul C. Mociulski, monografist important al lui Dostoievski (însumînd în cercetarea sa ideile compatrioților lui, Soloviov, Berdiaev sau Hessen), relevă fragilitatea, precaritatea « cosmosului » dostoievskian, sub care clocotește « haosul ». Însă o perspectivă mai largă posibilei interpretări ontologice a lui Dostoievski, în cadrul ortodoxiei, se deschide prin gîndirea lui Bulgakov. În sufletul rusesc, susține S. Bulgakov, suflet atît de pătimaș religios, dar fără disciplină culturală (Thomas Mann vede în lipsa disciplinii umanistice, marea diferență dintre Dostoievski și Nietzsche, spirite congenere), conflictul între teism și panteism e deosebit de violent și destructiv, dînd naștere pe de o parte unui fanatism reacționar care se ia drept creștinism, iar pe de altă parte unei nu mai puțin fanatice autoedificări a omului. Caracterul antinomic al conștiinței religioase constă în împrejurarea că pe de o parte Absolutul este Neantul Divin transcendent lumii, adică un principiu inexprimabil prin nici un *quid*, prin nici un concept împrumutat ființei create. Acest principiu este obiectul teologiei negative sau apophatice. Pe de altă parte, există posibilitatea de a cunoaște pe Dumnezeu și a comunica cu El, de a intra în domeniul teologiei pozitive sau cataphatice, cu ajutorul dogmei și mitului. Ființa sa creată fiind urzită din neființă, omul, în natura sa, are caracteristicele geniului și insignifianței. « Sub-solul » său (Bulgakov vrea să sugereze aici stratul de existență propriu Omului din subterană al lui Dostoievski) e reversul ființei, o cantitate fictivă care a dobîndit realitate. Dorința de a rămîne în propria sa « ipseitate », de a se închide în calitatea sa de creatură ca în absolut, înseamnă a căuta « subsolul » și a te înrădăcina în el. Iată de ce personajul principal al acestui « sub-sol » este Satan, care se iubește pe sine ca pe un Dumnezeu, care e înrădăcinat în egotismul său, prizonier în propriul său subsol. El a vrut să vadă în propriul său neant, totul divin. Păcatul, pe care Christos îl ia asupra sa prin puterea iubirii, nu îi mai este străin. Îi este propriu, cu toate că nu l-a făptuit, ci numai l-a luat asupra lui. Căci nu e vorba de o relație *juridică*, ci de una *ontologică*. Bulgakov neagă însă existența unei *prăpăstii ontologice* între Dumnezeu și lume. Conform apoi lui N. Berdiaev, omul e o dublă entitate, trăind totodată în fenomenal și în numenal. Numenul poate irumpe în fenomen, lumea invizibilă în lumea vizibilă, lumea libertății în lumea necesității. Această victorie a spiritului asupra naturii se săvîrșește în simpatia și iubirea triumfînd asupra izolării, în comuniunea dintre « Eu » și « Tu ». În *Demonii*, zice Berdiaev, Dostoievski arată cum odată cu supremația libertății iraționale, realitatea începe să se dezintegreze și revine la haosul primitiv. Iar S. Hessen distinge în cei trei frați Karamazov, Dimitri, Ivan și Alioșa, personificări ale celor trei grade ale Binelui și ale celor trei tentații ale Răului care le corespund, de la morala naturală la imperativul categoric kantian și apoi la iubirea gratuită.

Catolicul Romano Guardini, de asemeni un important exeget dostoievskian, pretinde că cei trei mari romantici, Kierkegaard, Dostoievski și Nietzsche lichidează epoca modernă și, prin viziunea lor ontologică, anunță perioada viitoare. « De esența cea mai profundă a omului, zice el, ține proprietatea acestuia de a depăși limitele care îi sunt impuse. Libertatea de a se avînta primejdios dincolo de uman este una din definițiile cele mai semnificative ale omului », iar apoi: « în mijlocul unei situații omenești confuze și moral foarte tulbure, apare un principiu solid, pe care gîndirea cu greu ar putea să-l precizeze, dar care se afirmă, nici de cum ostil ci superior simplei distincții dintre bine și rău ». În acest sens vede de pildă Guardini viziunea extatică a lui Kirilov dinaintea crizei de epilepsie, ca o *ascensiune* ontologică (în evident contrast cu interpretarea atît de fundamentală a sinuciderii lui Kirilov, din *Le Mythe de Sysiphe*, a lui Camus). Angelitatea lui Alioșa — ca formă de intrepriditate — îi apare în lumina faptului că a spune totdeauna adevărul nu înseamnă pur și simplu *sinceritate*, ci constituie mijlocul superior de a săvîrși un

act religios: el nu este îngerul dulce-feminin de la sfîrşitul Evului Mediu, ci heruvimul redutabil din creştinismul primitiv şi din plinul Ev Mediu. La Alioşa, adevărul e o expresie a ontologiei lui — a apartenenţei lui divine, care nu mai are nimic comun cu psihologia şi morala —, ceea ce nu-l scuteşte neapărat de a se pomeni uneori pe pragul căderii. Cu implicaţii alegorice bine înţeles, Romano Guardini interpretează figura prinţului Mîşkin ca un simbol al lui Christos (aşa cum reiese de altfel din *Caietele* lui Dostoievski, prinţul Mîşkin trebuia să reprezinte pe Christos, dar în versiunea definitivă a *Idiotului*, Dostoievski renunţă la tentaţia de a scrie un roman asupra Mîntuitorului). Mîşkin, zice Guardini, are sentimentul alterităţii lui ontologice şi ca atare e un obiect de « scandal » pentru ceilalţi: « Însă forţa poate cea mai misterioasă a lui Dostoievski e aceea de a face să apară în cadrul unei existenţe umane o viaţă neumană, mai degrabă infra-, sau extra-, sau supra-umană. Dar nu prezentîndu-ne făpturi fantastice, ca cele îndrăgite de romantici. Ci dimpotrivă, un om care se află în faţa noastră, care e solid construit, determinat în realitatea sa de individ, un om care trăieşte, acţionează, care are un destin şi din care ţîşneşte totuşi imaginea unei existenţe care ea însăşi nu mai este umană ». Psihologic, continuă Guardini, Mîşkin e o imposibilitate, el nu poate fi înţeles decît doar ca existenţă teandrică. Originalitatea sa constă în a nu putea fi cuprins doar în cadrele analizei estetice.

Dar o adevărată răsturnare s-a produs în planul ontologic al operei lui Dostoievski, atunci cînd, prin protestantul Karl Barth, gîndirea dostoievskiană a influenţat puternic ea însăşi o teologie. În revolta sa împotriva subiectivismului romantic al lui Schleiermacher, ca şi a istorismului factologic « obiectiv », Karl Barth încearcă, pornind de la Kierkegaard, Dostoievski şi Nietzsche, să-şi fundamenteze, în comentariul la *Epistola către Romani* a Apostolului Pavel, viziunea teologică. În *Römerbrief* aşa dar, Dostoievski este autorul cel mai citat, mai mult decît Kierkegaard, Luther, Calvin ori Nietzsche, iar către sfîrşitul operei lui, Karl Barth constată că se află în aceeaşi situaţie fără ieşire, în aceeaşi strîmtorare în ce priveşte problematica de nepătruns a vieţii, în care se află cititorul romanelor lui Dostoievski la sfîrşitul lecturii lor. E de văzut deci în ce măsură transpare prin această teologie, *ontologia* atît de sumbră a romanelor lui Dostoievski.

Karl Barth porneşte de la încercarea de validare a spiritului, a supra-istoricităţii, a trans-umanului prin şi dincolo de forma psihologico-istorică. Problematica autentic teologică şi rodnică a Evangheliei începe, după Barth, dincolo de considerarea caracterului ei uman, acolo unde apare misterul de nedezlegat prin ipoteze documentare, acolo unde ochiul cuprinde esenţialul, faptul, obiectul spre care trimit documentele umane. Bazele teoretice ale viziunii asupra lumii şi divinităţii prin *particularitatea* consideraţiilor psihologico-istorice trebuie definitiv părăsite.

Karl Barth tinde să spargă pansubiectivismul trăirii (Erlebnis) spre a ajunge la obiectivitatea cunoaşterii. Cunoaşterea ontologică (Erkenntnis des Ursprungs) sau relaţia divinităţii cu lumea, iată tema unică şi aceeaşi în jurul căreia se rotesc filosofia şi gîndirea biblică. Astfel cadrul conceptual al gîndirii lui Karl Barth reprezintă un dualism radical, cosmic-eschatologic. Două lumi, un eon perisabil şi un eon viitor, stau faţă în faţă. Fiindcă lumea *aceasta* e atotputernic dominată de eros, de impulsul vital (o lume a naturii şi istoriei, îngrădită în spaţiu şi timp, a cărei fiinţare (Dasein und Sosein) nu poate fi concepută decît materialistic-biologic-economic,) ea este cu totul supusă nestatorniciei, nimicniciei şi morţii. De aici uriaşa umbră a desăvîrşitei enigme ce se aşterne peste toate evenimentele terestre (artă, ştiinţă, morală, religie), împalidîndu-le, decolorîndu-le, umbră care de la Iov pînă la Dostoievski n-a rămas ascunsă nici unei priviri, în afară doar de condamnabilul optimism al progresismului occidental. Iată de ce, această lume

nu poate fi privită şi concepută ca normală, creată de Dumnezeu, ci numai ca una degenerată, desprinsă de Dumnezeu. Păcatul originar trebuie înţeles nu ca un fapt istoric singular, ci ca o cădere de dinainte şi de peste timp, ca o dispoziţie transcendentală a istoriei umane. *Acestei* lumi şi *acestui* om i se opune, într-o deosebire calitativă infinită, într-o fundamentală tensiune, polaritate şi antinomie, celălalt eon, Dumnezeul viu. În contrast cu orice fiinţare, un total-altceva (das Ganz-andere, *totaliter aliter*); în contrast cu orice relativ, absolutul; în contrast cu tot ceea ce e dat, ipoteza; în contrast cu contingenţa oricărui a fi, existenţialul; în contrast cu orice evidenţă, necunoscutul; în contrast cu orice aici, incomensurabilul acolo; în contrast cu orice creatură şi deci necesitînd mîntuirea, împărăţia creaţiei şi a mîntuirii; în contrast cu orice obiectitate şi perisabilitate, lumea originii şi a ţelului. Nu există nici o continuitate între noul Eon şi vechiul cosmos, ci numai un contrast ce nu poate fi depăşit. Realitatea acestei lumi, care se mişcă în sine, se află totuşi, tocmai fiindcă e mărginită şi îngrădită, în relaţie cu acel total-altceva; căci ceea ce are o margine, are şi un dincolo de această margine. Eonul lui *totaliter aliter* (das Ganz-andere) este primar; este realul înainte dat, faţă de care noi calificăm această lume ca lume, şi acest om ca om, dar nu de care suntem calificaţi ca lume şi om. Însă nu este vorba aici de o simetrie între cele două lumi, ci de un conflict mundan declarat, în sensul impulsului spre unitate a unei nesfîrşite supremaţii, în sensul anulării unei lumi prin cealaltă.

Religia, evlavia, este încercarea omului evlavios de a găsi drumul direct spre Dumnezeu, spre lumea cea nouă, încercare sortită eşecului şi în mod necesar repetată întru eşec. Căci lumea lui Dumnezeu însăşi nu se află *aici*, ea şi-a lăsat aici doar negativul ei. Nici o funcţiune umană nu ne poate scoate din sfera păcatului şi morţii, nici măcar conştiinţa noastră religioasă. În aceasta constă tragica paradoxie a religiei, încît starea de religiozitate este de fapt o stare de criză. Religia este locul în care ne întîmpină nu omul sănătos, ci omul bolnav, unde auzim nu armonia, ci dizarmonia tuturor lucrurilor; unde ni se revelează nu pacea, ci sfîşierea omului. Religia nu este prietenul, ci duşmanul care apare cel mult ca inamicul mascat în prieten al omului. Religia nu poate fi trăită ca o bucurie, ci trebuie suportată ca un jug de neînlăturat. Realitatea religiei este groaza omului faţă de sine însuşi, faţă de baricada care desparte pe om de Dumnezeu. Karl Barth a deschis lupta împotriva concepţiei romantic pietistice, în care cuvîntul Religie e înţeles exclusiv ca latură uman subiectivă a relaţiei cu Dumnezeu, indiferent dacă trăirea subiectivă îşi are criteriul mai mult în sentiment sau în voinţă sau în gîndire. Rădăcina întregului rău constă în confuzia dintre evenimentul divin şi trăirea religioasă, în întemeierea adevărului credinţei în faptele psihologice. Căci nu există nici o cale spre Dumnezeu care să pornească de la om nici prin artă, nici prin ştiinţă, nici prin morală, nici prin religie; ci numai calea care porneşte de la Dumnezeu spre om, şi această cale este Christos. Iar *scandalul* venirii lui Christos e imens: El n-a apărut ca purtător al unei puteri manifeste sau oculte, ca geniu religios, înarmat cu o deosebită forţă a conştiinţei divine sau a unui eroism religios-moral, care să treacă drept ultima expresie a evlaviei culminante; mai cu seamă nu omul evlavios, ideal, iluminat. Dimpotrivă, ca un contrast al fulgerătorului fiu al lui Dumnezeu; care demască definitiv flecăreala evlaviei; în anonimatul său, în incognitoul său, un paradox, un absurd, o jignire; în infernul solidarităţii sale cu toate păcatele şi slăbiciunile cărnii, o mărime pur negativă, lipsită de predicatele pozitive ale gloriei.

După Karl Barth, credinţa este momentul în care omul, ca o creatură neutrală şi dubioasă, în extrema sa confuzie şi ruptură, devine pentru el însuşi o problemă (pornind nu de la altitudinea religioasă, ci direct din lumea păcatului şi suferinţei, fără masca fiinţei deosebite împodobită cu evlavie), cînd, strivit de zid, împins la

marginea prăpastiei, omul cutează să se arunce în necunoscut, în vid, şi acolo plutind peste genune e prins strîns de mîna lui Dumnezeu, atunci crede cu adevărat. Căci credinţa nu este ceva psihologic localizabil, ci un vacuum.

Iar Biserica nu trebuie să se substituie justiţiei divine sau celei umane. Iată de ce, inseparabilă de om şi de lume, doar relativ diferită de aceştia, biserica se află în absolut contrast cu Dumnezeu. Fiindcă ceea ce a fost zidit în *acest* eon, oricît de fenomenal ar fi din punct de vedere cantitativ şi calitativ, nu constituie niciodată împărăţia Domnului, ci veşnic Turnul lui Babel. Sau, pentru a întrebuinţa formula prin care Camus defineşte poziţia lui Dostoievski ca scriitor *al* absurdului: « existenţa este înşelătoare *şi* eternă ».

În analiza operei lui Dostoievski, personajele şi faptele scandaloase ale romanelor sale au fost trecute prin filtrul radical al acestei dialectici negative pe care ele au provocat-o, tocmai spre a-şi verifica teoretic ontologia, de către colegul lui Karl Barth, teologul Eduard Thurneysen, care notează faptul că personajele dostoievskiene ne întîmpină încă de la prima lor apariţie cu o stranietate şi o dimensiune totuşi ciudat de apropiate nouă, ca un dublu al nostru ce ne tulbură pînă la nesiguranţă, silindu-ne să simţim enigma propriei noastre existenţe.

De ce se simte prinţul Mîşkin *străin* în existenţă? Fiindcă e permanent confruntat cu caracterul *problematic* al existenţei (clipa de iluminare a epilepticului nu aparţine nici psihologiei, nici extazului mistic,ci confruntării cu neantul; dar peste tot, aici, psihologia se autoanulează, căci trăirile şi faptele răspund faţă de ceea ce matematicienii numesc un punct de fugă). Ca şi Mitia Karamazov, ca şi Raskolnikov, el trebuie să răspundă mereu faţă de ceva care ţine de un misterios « dincolo », ceva de dincolo de o prăpastie pe care omul nu o poate trece. Mîşkin nu simbolizează pe Christos, ci cumva îl *anunţă*, cuvintele şi actele lui trimiţînd indescriptibil spre sensul existenţei, spre divin.

Radicalitatea pasiunilor dostoievskiene este pentru Thurneysen o mărturie a radicalităţii vieţii: ceea ce îi apasă e ceva transcendent apăsător. Cu cît sunt mai ancorate în real şi în terestru, cu atît dezvăluie într-însele ceva violent nereal şi nepămîntean. În personajele lui Dostoievski, Dumnezeu se manifestă ca jenă existenţială, ca nelinişte, ca abrogare a lor, căci nici un pas omenesc nu duce spre Dumnezeu, omul fiind nevoit să aştepte doar revelaţia. Omul e nevoit deci să accepte un Dumnezeu profund problematic, inconceptibil şi incongnoscibil, plasat dincolo de abisul de netrecut, de golul dintre om şi Dumnezeu. Discutînd mereu probleme religioase, omul dostoievskian e însă convins în adîncul său de inutilitatea acestor discuţii, care nu fac decît să plaseze pe Dumnezeu în *această* lume, în sfera cunoaşterii umane. Legenda Marelui Inchizitor fiind o demonstraţie a faptului că în religie şi Biserici se ascunde de fapt necredinţa şi revolta împotriva lui Dumnezeu. A crede, înseamnă a te arunca în prăpastie, problematica religioasă e un chin, iubirea de oameni scăldată în lacrimi de durere.

Nici psihologia, nici morala, nici pedagogia, nici religia nu au prin urmare ce profita din opera lui Dostoievski, din romanele lui în care omul stigmatizat de numinos se confruntă cu non-euclidianul. Iar demonstraţia teologică protestantă a lui Thurneysen nu are nici o valabilitate, fireşte, nici pentru un ortodox, nici pentru un catolic, nici pentru un ne-creştin, nici pentru un indiferent religios, ni pentru un ateu.

În schimb, critica ontologică se simte poate mai acasă, mai confortabil, în opera scriitorului rus, decît critica psihologilor sau decît aceea a sociologilor, nu din vina lor desigur, ci din cauza caracterului însuşi al acestei opere.

LUMEA CA TEATRU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

FUNDAMENTALE PROIECŢII EUROPENE

Curajul marilor spaţii

Ca într-un pariu fertil, urcă pe zid monstrul magnific care a înghiţit zece ani de aprigă trudă.

Nu e un *happening* năzdrăvan, nu e un carnaval cu învolburări baroce; extinsă astfel, luxuriant, pe etaje întregi, pentru nevoile filmării, tapiseria înfăşură în exterior clădirea Teatrului Naţional, — cum în Renaştere, prodigioase, cortegiile îmbrăcau strada şi pieţele. Sărbătoarea culorilor e, aici, totodată *operă*, care proclamă durata efortului; şi *epica* lui, vibrînd de curajul marilor spaţii.

Ardentă sfidare — « Inima-mi bate mai iute în faţa marilor ziduri », spunea Delacroix; îndărătnică nerăbdare, a golului, pe care artistul trebuie să-l nege, şi asume totodată, în imagini: severă, totuşi, în insolitul acestei nemăsuri, — la o scară unde imprevizibilul dificultăţilor germinează obiectiv şi tenace.

Fumegos de expansiuni viitoare, proiectul, unind prudenţa cu surpriza radicală, austeritatea cu o indicibilă acrobaţie: măririle, imens laborioase, — în codul lor precis, lizibil, nu mai puţin asemenea cotelor de nivel dintr-o himerică geografie.

Şi jocul între neîncheiat şi finit renaşte pe un atît de amplu front, în această cuşcă fantastică, — războiul de ţesut care să îngăduie creşterea unei lucrări de 170 de metri pătraţi; pictorii, Ciubotaru şi Gabrea, o reinventează pas cu pas: nu *transpun*, pur şi simplu, un proiect.

Departe de un orgoliu plat al cantităţii, curajul marii dimensiuni înseamnă, în astfel de tapiserii, un stimul neobosit al încordării creatoare.

Iată, se taie firele care-o ancorau pe război, tapiseria se eliberează, ca şi pictorul, peste al cărui creştet au trecut, lungi, anii. Dar niciodată, oricît s-ar voi despovărat, el nu va putea fi *dincolo* cu totul de această operă enorm consumptivă.

. . . Cum să rosteşti vertiginosul, irepresibilul acestei cataracte, şi fantasticul Turnului, foşnind oracular? Giganticele lespezi ale stabilităţii istorice s-au pus în mişcare, o calotă ca de Pantheon roman e aruncată în hăuri. Lumile se desfac, în acest vîrtej al imaginaţiei disociative, pentru a se reuni din nou în fagurele *ochiului*, în nucleul suprem al privirii . . .

E, în asemenea lucrări, un program de majoră cultură figurativă. *Teatrul*, tema tapiseriei lui Şerban Gabrea şi Florin Ciubotaru, a devenit însuşi universul; supus unui proces de fracturări şi acute recompuneri, unui travaliu care trece logica arhitecturilor exploziv segmentate, cosmicul lor carnaval, în însăşi alcătuirea anatomiilor. Deschise, sub săgetările unor

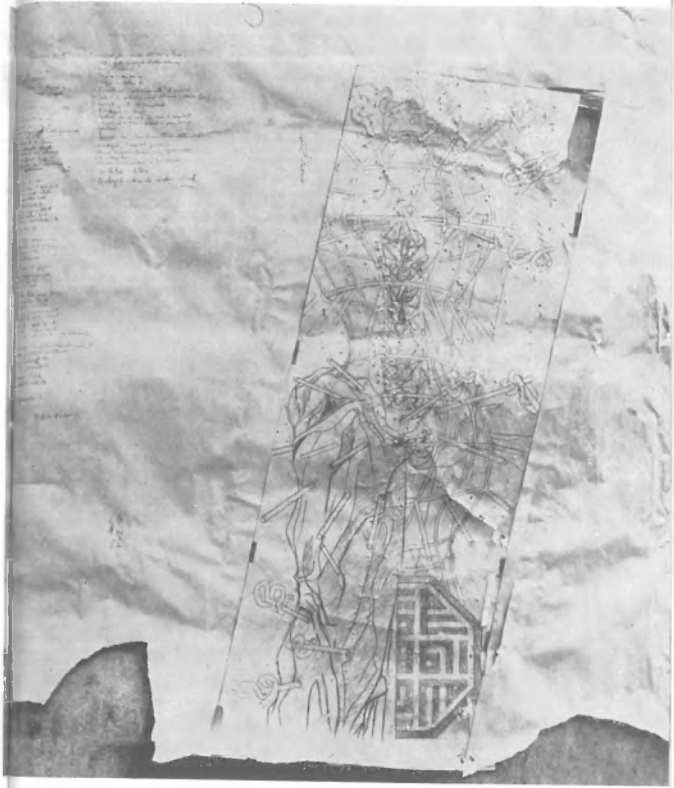
vectoriale tensiuni, ori ermetic înfășurate în milenii, ca niște oarbe mumii, trupurile se vădesc, în definiția lor ultimă, un condensat de ficțiune . . .

Livrescul și vitalitatea sînt aici termeni interșanjabili. Tot muzeul tapiseriei, cu mostre pretutindeni culese — de la arta coptă la gotic și pînă la Dubuffet —, își poartă, fără risc, larva diafană, curios împachetată, prin acest spulber colosal, prin această grindină delirantă. Roind, artă și viață, astfel reconciliate, înspre emblema fundamentală care e *mîna*.

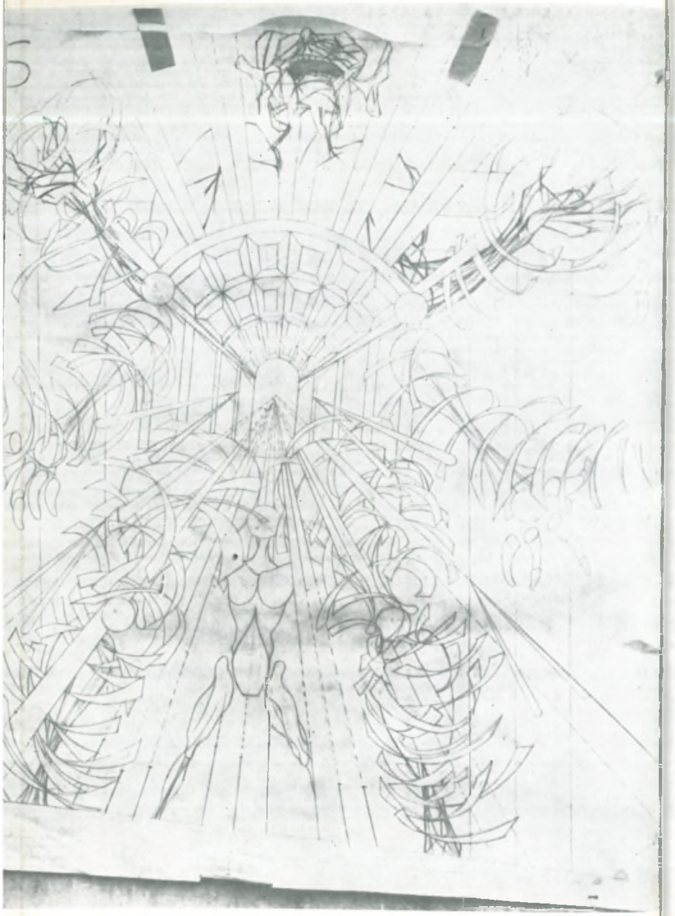
Robust și totuși transparent pentru cuget, impactul unor astfel de izbînzi depășește discriminațiile ingrate, specializările factice. Spectacular, pariul lor victorios, curajul lor îngîndurat e test pentru un nivel de civilizație.

DAN HĂULICĂ

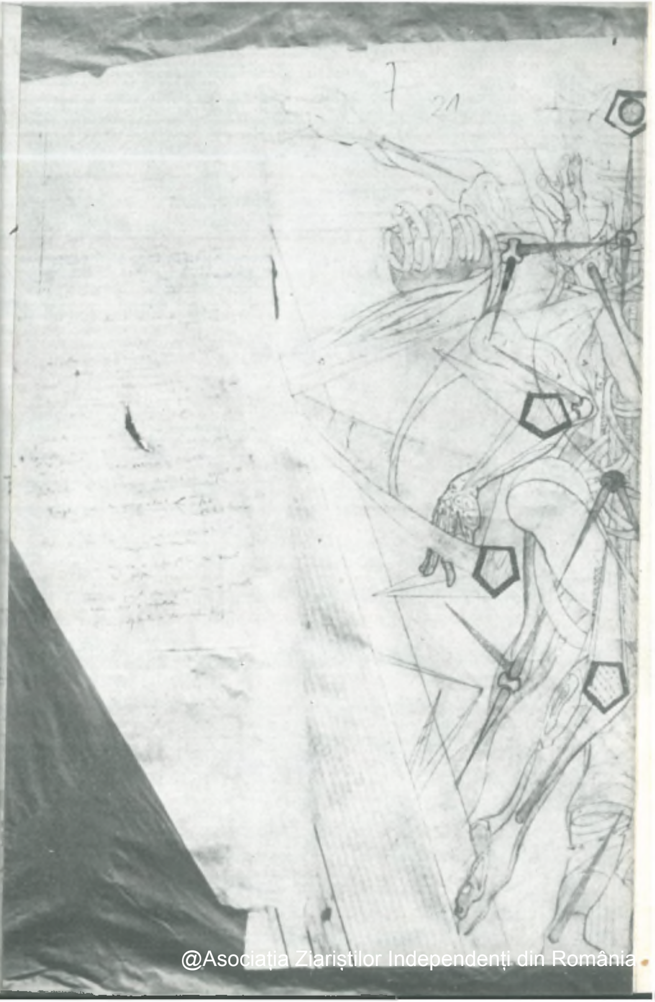
Fragmente din textul filmului de artă «Curajul marilor spații», — despre Tapiseriile Teatrului Național din București — Studioul «Al. Sahia», în regia lui Mirel Ilieșiu (1979).



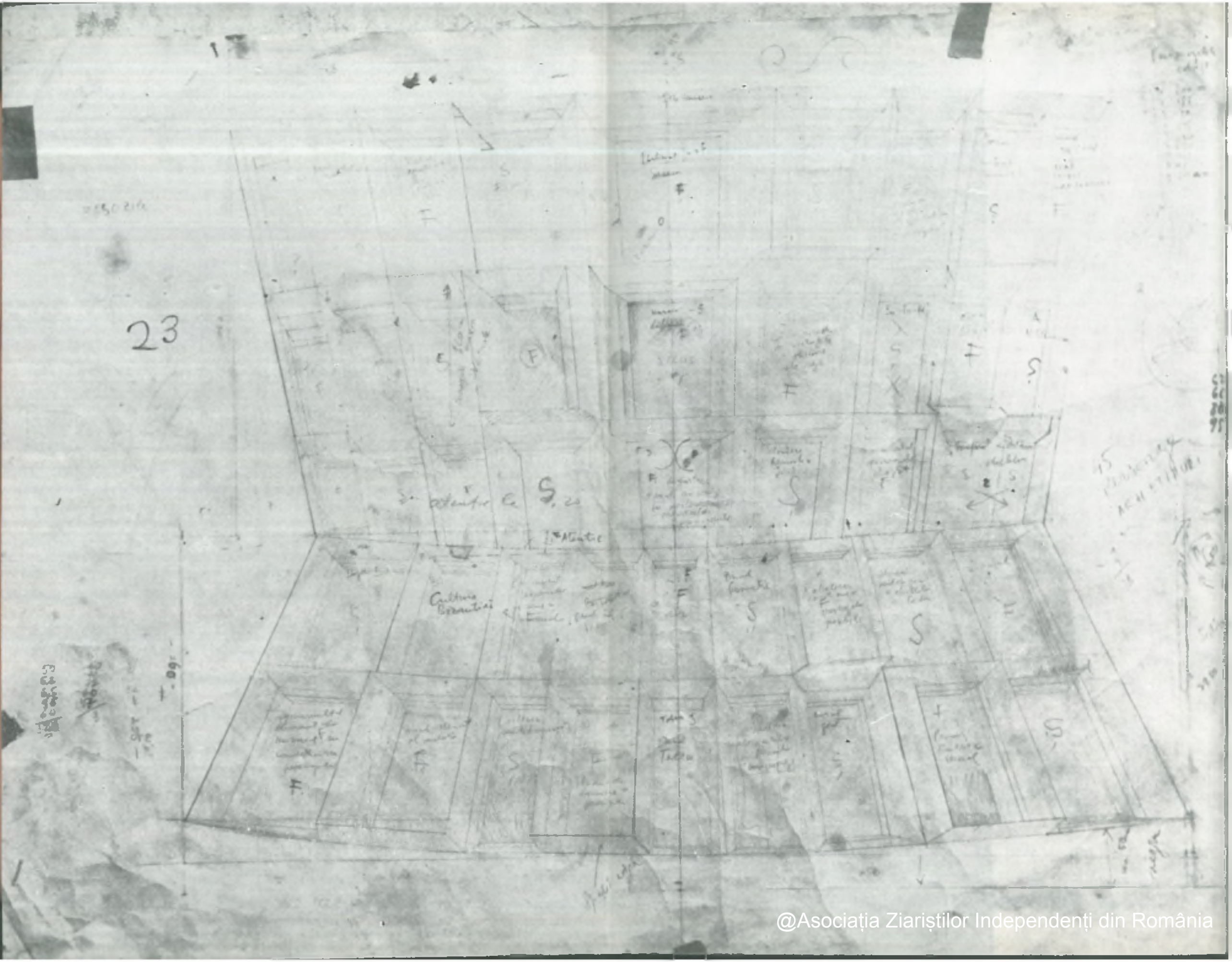
15



sociația Ziariștilor Independenți din România

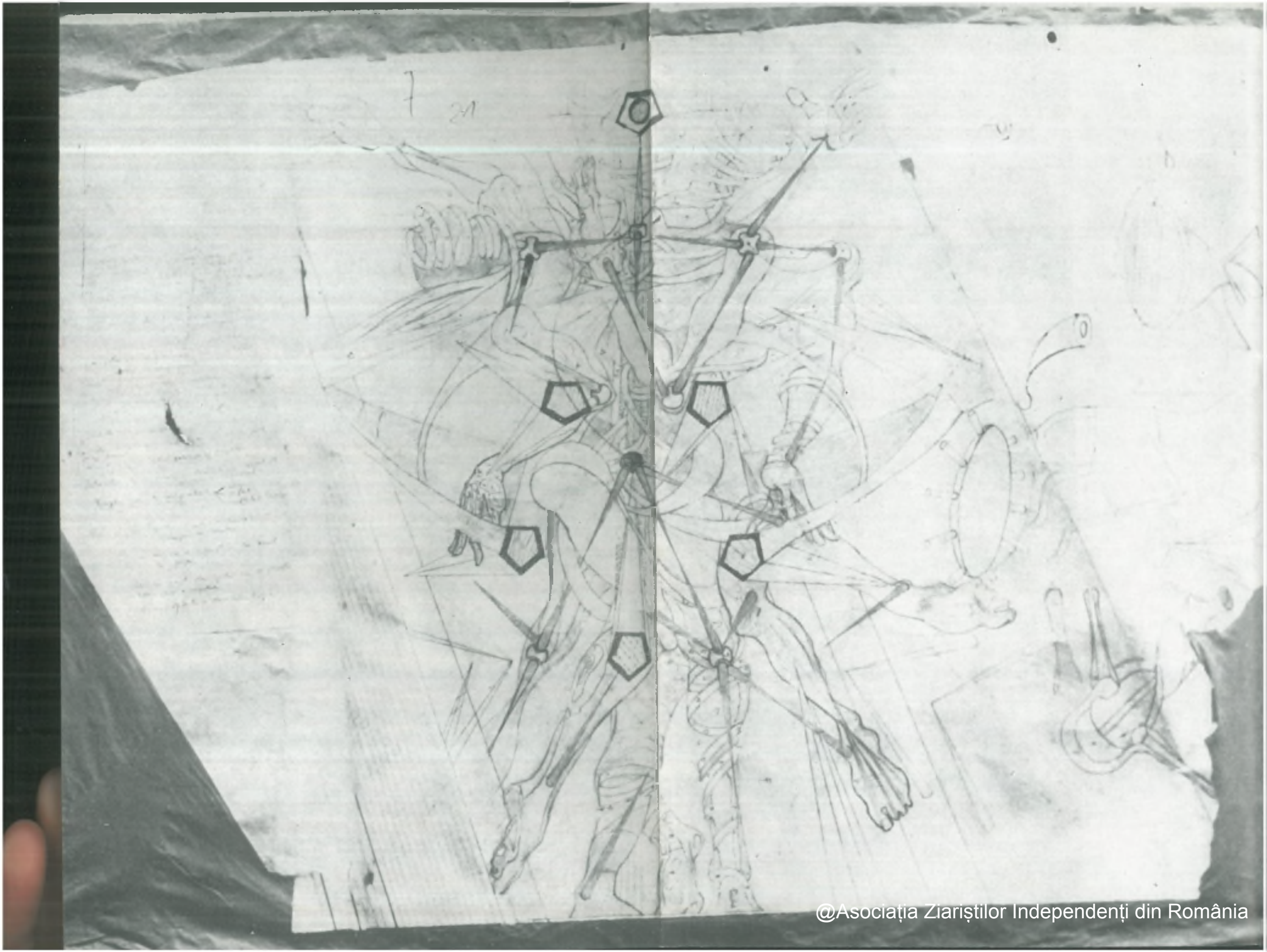


@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Ro

Tapiseria TEATRUL
de FLORIN CIUBOTARU și ȘERBAN GABREA

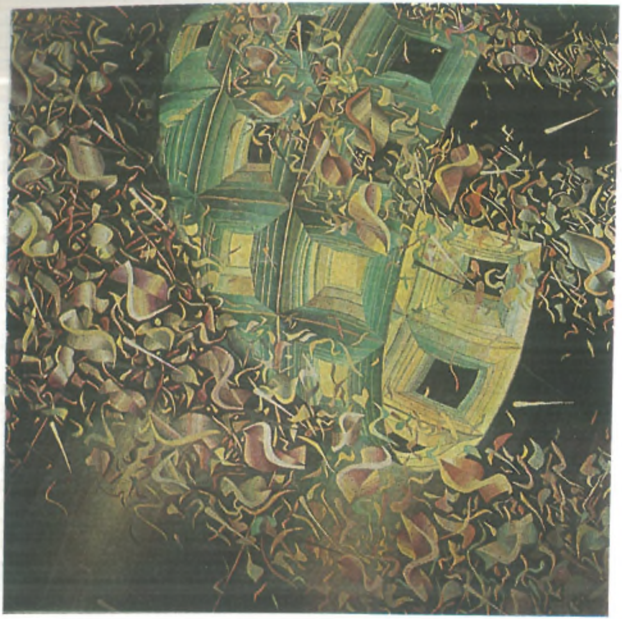
Haute lice, 168 m², dintr-o singură bucată

Material: lînă; firul țesăturii e compus din 4 fire, fiecare cu nuanța lui. Întinderea gamei se poate estima la 800 combinații de tonuri.

Toate etapele — începînd de la alegerea materialului, vopsitul lînii, realizarea cartonului, pînă la urmărirea îndeaproape a țesutului, desfacerea și reluarea unor porțiuni din lucrare — s-au efectuat sub îndrumarea și cu participarea directă a artiștilor.

1969—1979, pentru Teatrul Național « I. L. Caragiale » din București.

Imaginile color:
OCTAVIAN STĂCESCU, ATANASE CARTOJAN
și ing. RADU ȘTEFLEA
Imaginile alb-negru:
ATANASE CARTOJAN



O uriaşă inimă gînditoare

« Rasa noastră care a văzut că munca ei este periodic culcată la pămînt de seismica politică, a căpătat prudențe și construiește minuscul, solid și pitit la munte »

G. CĂLINESCU

Ceea ce m-a tulburat întîlnind această abruptă observație a marelui critic, a fost mai puțin melancolia cărturarului aruncînd o ochire asupra propriei noastre culturi, cît zvonul hărniciei întreprinzătoare de vaste proiecte, care răzbate din acele rînduri. Constatarea lui G. Călinescu nu admonestează și nu proiectează o perspectivă fatal unilaterală, ci este menită să inducă gustul sintezei monumentale, pasiunea pentru gestul cultural de vastă cuprindere, și poate, în primul rînd, nădejdea în construcția spirituală totalizatoare. Altfel spus, remarca pertinentă a criticului nu planează pe versantul unei conduite culturale univoce, ci propune complementaritatea celuilalt versant, al *operei de anvergură*.

Observăm cum prudența și îndrăzneala nu se exclud, ci, împletindu-și rosturile, participă la dăinuirea, cît și la propulsarea în lume a unei civilizații.

Demersul prudent al spiritului, așa cum observă Călinescu, construiește temeinic fixînd balizele de lumină în istoria culturii unui popor. Virtutea de aur, proprie acestei atitudini este *răbdarea*, prin care opera se construiește fără emfază, în deplina bună cuviință a tradiției, cu măreția profundă a simplității. Temeiul acestei răbdătoare probități este sentimentul unei comuniuni mai adînci între culturi, conștiința limpede că înfăptuirile ei regăsesc substratul originar al acestor culturi și perceperea clară a valorilor primordiale.

De aici o lipsă de precipitare în cîmpul afirmării valorilor și opțiunea pentru calmul lor.

De partea cealaltă, îndrăzneala exaltă spiritul la a tenta marile sinteze, născînd frumusețea insolentă a operei de anvergură. Operei de anvergură îi este proprie cuprinderea unor mari întinderi de cultură, familiaritatea zborului amplu, agerimea sezisării din înalt, a articulațiilor majore dintre culturi, temeritatea soluțiilor. Înălțimea și amplitudinea condiționează în spațiu gestul operei de anvergură; nerăbdarea rostirii îi determină timpul. Fervoarea totalizatoare, concluziile neașteptate, redactarea insolită, fac ca irumperea în cultură a acestui tip de operă să stîrnească *nedumerire*. Nedumeririle pot naște tăgadă ca și apologie. În fond, însă, criteriul ireductibil al operei de anvergură, este chiar anvergura ei. Și această calitate, tăgăduită sau, dimpotrivă, elogiată, rămîne de neatins ca o evidență tainică.

Aceste modeste marginalii, la o aserțiune genială, le pun preambul unei contemplații, și anume contemplarea tapiseriei « Teatrul » de Șerban Gabrea și Florin Ciubotaru ; ele au rostul, deloc ascuns, de-a proba criteriul anvergurii, ca fiind cel ce mi-a produs impresia de măreție, pe de-o parte, si de superioară pedagogie a creației, pe de alta.

Voi face mai întîi o sumară trecere în revistă a criteriilor folosite, după părerea mea, restrictive, fie în elogiu, fie în tăgăduire. Iată, de pildă, poate prea puternic apăsate, dimensiunea de 170 m², capacitatea ieșită din comun a autorilor de-a stăpîni această dimensiune, timp de zece ani, cît a durat execuția, bogăția și fastul rezolvărilor morfologice, « enciclopedismul » autorilor, înrudirea cu realizările marilor epoci de creație medievală, luxurianța sensurilor filosofice (pînă chiar la o metafizică a urzelii) ori consemnarea excesivă a spectacularului. Sau, pe de altă parte, nedreptatea reticențelor ce suspectează *de plano* marea dimensiune, asimilînd-o cu o megalomanie juvenilă, ori acuză ezoterismul repertoriului simbolic, înrudirea unor secvențe ale imaginii cu morfologiile unui Lurçat sau

Dali ; ori însăși enorma dezinvoltură care le-ar contesta autorilor vocația de artiști ai tapiseriei.

Fetișizarea obiectului supus contemplației, atitudine care dilată abuziv obiectualitatea contemplată, opacizează lucrarea spiritului. Hipostazierea obiectului naște în contemplație o percepție *hipnotică*, întunecînd recepția limpede și gravă a gîndirii plastice, instaurîndu-se cu agresivitate ciclopică în conștiință.

Patima întunecă ochiul iubirii, iar sensurile se retrag tăcute.

Să ne asumăm, deci, riscul privirii genuine și să contemplăm din nou acest întins fagure de lînă. Vom avea aproape simultan o percepere *largă* a întinderii colosale a obiectului și o percepție *pulsatorie* a scenariului morfologic. Lucrarea se mărturisește în cîmpul văzului ca fiind, la nivelul primei percepții, o articulare a două ritmuri esențiale: ritmul grav și majestuos al dimensiunii globale, a obiectului, în instalarea sa spațială ; și ritmul alert, asemeni unei nebuloase pulsînde, a formelor care-l ocupă.

Dacă, însă, ne situăm privirea, în *intersecția* acestor două mișcări ritmice, vom percepe obiectul ca uimitor de ușor, și-l vom resimți planînd lin și transparent, pe cerul înțelegerii noastre.

Colosalul și somptuosul, devenind transparente, vor elibera un *model mental*, împreună cu o întreagă corolă de sensuri. Lucrarea se va dezvălui ca fiind întruparea unei nobile ambiții, aceea de a *recupera* într-o temerară sinteză, două atitudini europene, fundamentale, și anume *titanismul problematic*, pe de-o parte, și *contemplarea hipostazei* pe de altă parte.

Întreaga înfăptuire se construiește pe o dramatică și superbă *încordare*, și în albia acestei încordări, deabia, se desfășoară scenariul ontologic al efortului de sinteză.

Tema lucrării, teatrul, în viziunea autorilor săi, se dilată problematic înspre zonele profunde și esențiale, ale *meditației* asupra *limbajului*, depășind orice reprezentare *tautologică* a ideii de teatru, spre a se situa în descripția unui spectaculos mod de gîndire plastică.

Pe toată întinderea celor 150 m², gîndirea făptuind o sinteză, *se descrie pe sine*, cu o obstinație ce pare a-i exorciza cea mai mică șovăire. În loc de a reprezenta teatrul, sub diversele sale accepțiuni, dealtfel subliniate de comentatori (teatrul stare carnavalescă a lumii, lumea spectacol al făptuirii umane etc . . .) tapiseria *devine ea însăși teatrul* unei ample sinteze, înfățișîndu-ne imaginea fulgurantă a unui model de gîndire plastică *în acțiune*. Și poate că cei zece ani de lucru apar ca exemplari, tocmai prin faptul că sînt *zece ani de încordare continuă* ; în fiecare alveolă a acestui imens receptacol de lînă, s-a depus răbdător materia unei sinteze, mereu egală cu sine, actualizîndu-se în fiecare centimetru pătrat de urzeală.

Încercînd să descriem anatomia acestui model mental, vom remarca extrema lui modernitate. Dacă Blaga, pe bună dreptate, observa că spațiul artei moderne este dezarticulat, totalitatea fiind resimțită doar ca reunificare a detaliilor, într-un « corp de nedumeriri », autorii despre care vorbim aspiră la calmul auroral al întregului. Propunerea lor caută să escaladeze caleidoscopicul și aleatoriul gîndirii moderne, încercînd să impună, într-un ultim efort, o zodie mai bună a spiritului, în care *hipostaza* transcende *reprezentarea*, iar puterea cuprinderii integratoare situează subaltern sfîșierea nerodnică a fragmentului.

Iată de ce nu poate fi vorba de un *manierism* afirmat, ci de anvergura totalizatoare a sintezei. Manierismul este, în fond, o unificare deliberată a două, sau mai multe, *speranțe stilistice*. Logodna lor se petrece la nivelul expresiei și cu mult mai puțin la nivelul implicațiilor existențiale ale spiritului. Astfel hibrid, obiectul manierist rămîne esențialmente dihotomic. Atitudinea spirituală totalizatoare, dimpotrivă, stă ireductibil sub semnul *trăitului*.

Realitățile heteroclite ale spiritului, întrupările lor antinomice își mîntuie adversitățile în căldura sentimentului de unicitate, resimțită ca eros sublim. Iubirea devine criteriul de realizare al operei de sinteză și iarăși cei zece ani de muncă apar ca exemplari, prin capacitatea autorilor de-a păstra și întreține tensiunea acestui *eros*, egală cu sine.

Analizînd elementele acestei sinteze, enunțate mai înainte, vom remarca, un demers titanesc, de-a da înconjur *mitului* și, pe de altă parte, de-a ținti realitatea boreală a *conceptului*. Elementul imaginativ al acestei gîndiri plastice este formulat în răspicarea conceptului, iar abstracțiunea descrisă liric, cu puterile plăsmuitoare ale mitului. Metoda de lucru — în acest model mental care-și exhibă procedeele cu indiscreția celor 150 m² —, ne poartă în splendidă tradiție românească, spre un spirit de anvergură, ispitit, la rîndul lui, de posibilitatea unei fertile inserții europene, și anume Lucian Blaga. Poet și gînditor, cu un robust apetit al universalității și cu o acută conștiință a *operei deschise* către orizonturi de cultură vaste, și-a conceptualizat programatic intuițiile, asupra *gîndirii mitice*, rostindu-se astfel : « Gîndirea mitică se desenează pe ambele planuri, și pe cel al gîndirii și pe cel al mitului. În gîndirea mitică, mitul nu se realizează pînă la « personificare », iar gîndirea nu se înalță pînă la abstracțiunea pură. Plăsmuirile gîndirii mitice sînt deci mai intuitive, mai plastice decît cele ale gîndirii conceptuale, dar nu atît de concrete ca ale mitului propriu zis ».

Privind cu atenție imaginea tapiseriei, secvențele ei și mai cu seamă puzderia desenelor pregătitoare, vom recunoaște cu ușurință în aceste « plăsmuiri » ecourile metodologice ale demersului citat mai sus. De aici, poate, frumusețea stranie a formelor, plăcuta lor ambiguitate, rumoarea reconfortantă a abstracțiunilor

ordonatoare, sugestia unei certitudini conceptuale și frisonul metaforic al invenției. Aș sublinia, chiar, că reala înțelegere a tapiseriei «Teatrul» se revelează brusc și fără echivoc în aceste extraordinare desene pregătitoare.

Dacă situarea gîndirii autorilor, pe versanții mitului și abstracțiunii, a impus o îndrăzneală năzdrăvană de factură titanescă, captarea acestei cascade de ipostaze, ce ne cutreieră vederea, a impus contemplației o prudență răbdătoare. Fiecare entitate morfologică este despovărată de balastul reprezentării mijlocite, impersonalitatea hipostatică a fiecărei imagini sau a ansamblurilor, invocată scrupulos, elementele recognoscibile plănuite și distribuite cu subtilitate, funcționînd la nivelul înțelegerii ca niște *flash*-uri presărate savant în rumoarea ambiguităților, evidențele discursive ale celor cîteva simboluri, imediat adumbrite de asaltul roiurilor de semne în mișcare.

Se propune tot timpul un *clar-obscur* al gîndirii, în care limpiditățile își macină conținuturile iar ambiguitățile aspiră la semnificații univoce.

La nivelul întregului, privirii i se supune spre contemplare o amplă hipostază a *triadei*, ca o recapitulare a întregii metodologii plastice folosite în secvențe. Motivului central i se oferă o clipă de *șarf*, spre a fi devorat spre frontiere de plasma nucleară, ce-și amplifică expansiunea spre cele două centre, plasate la estul și vestul acestui babel de hipostaze.

O consecvență admirabilă armonizează neîncetat perechi de contrarii, dînd realitate *paradoxului plastic*. Se tactilizează și se încearcă astfel, permanent, un adevăr mai deplin, și autorii intuiesc funcția totalizatoare a paradoxului, scandalul pe care acesta îl provoacă discursului logic.

Poziția frontală a tapiseriei e imediat contrazisă de poziția mentală a ochiului, care contemplă parcă din înalt un receptacol în care a coborît, ca într-o matcă, acest vîrtej scînteietor. Expansiunii pe orizontală a imaginii i se opune strălucirea orbitoare a trunchiului median. Mișcării formelor în profunzime i se opune mișcarea în plan a șuvoaielor de plasmă ce străbat morfologiile. Concavității acuzate a segmentelor i se opune alura convexă a desfășurării spațiale pentru întreaga triadă.

Artiștii au imaginat în centrul lucrării, un pantheon *sui generis* avînd ca modul constructiv *caseta-alveolă*. Registrul superior, avînd trei etaje de încăperi, și registrul inferior, constituit din două etaje, se întîlnesc pe axul median al construcției, printr-un savant joc al liniilor de fugă, aici conforme rezonabilei perspective clasice, dincolo răsturnînd-o inventiv. Întregul lasă impresia unei misterioase arhitecturi, pînă nu demult paradoxal pliată. Privitorului i se oferă senzația de a fi martorul privilegiat la deschiderea celor doi volanți ce-și livrează treptat conținutul secret. Asemeni unei pleoape ce aproape s-a ridicat eliberînd o privire, acest imens *pantheon-pupilă* te fixează hipnotic, oglindindu-ți parcă uimirea. Apoi, întreg ansamblul de casete a fost însămînțat cu o summa de *personaje-ipoteză* ce irump sărbătorește dinlăuntrul alveolelor, spre a-și construi semnificațiile *chiar sub ochii noștri*.

S-a pornit deci de la fixarea unui repertoriu simbolic ce a devenit ipoteză de lucru — printr-o amplă documentare și o inspirată fișare a materialului de cultură folosit — utilizîndu-se *imaginea-etalon* a omului, ca *șarpantă*, în construirea unor entități impersonal antropomorfe de tipul: omul-labirint, omul dionysiac, omul senzual, omul apollinic, omul dihotomic etc. Așa cum desenele înfățișează pregnant, ceea ce este comun construcției morfologiilor este prezența continuă a unui *centru focal*, ca un fel de ombilic dinamic al structurii imaginate, de unde formele explodează radial, ancorîndu-se parcă de marginile casetelor. Fiecare personaj-ipoteză articulează o sumă de mișcări spațiale diverse (mișcări circulare pe axul vertical sau pe cel orizontal, mișcări în profunzime etc.) dînd senzația unui turbilion de forme ce nasc o întrupare. Entitățile se *fac* sub ochii noștri, nerăbdătoare parcă să-și afirme semnificațiile. Privite succesiv, niciuna din morfologii nu posedă calmul deplin al imaginii-arhetip, ci strașnica dinamică a facerii. Întreaga construcție apare ca vasta etalare a unor enorme crisalide, ce aspiră, infailibil, la deplinătate.

O sumă de procedee mentale, judicios alese, desfășoară, cu disciplină, asediul înălțimilor sintezei: invenția liberă alături de citat, distorsiunile renascentiste ale *raccourci*-ului alături de netezimea *rabaterii*, indistinctul echivocurilor într-un *vis-à-vis* cordial cu moralitatea explicită a distinctului, enunțul voit opac în preajma limpidității cuceritoare.

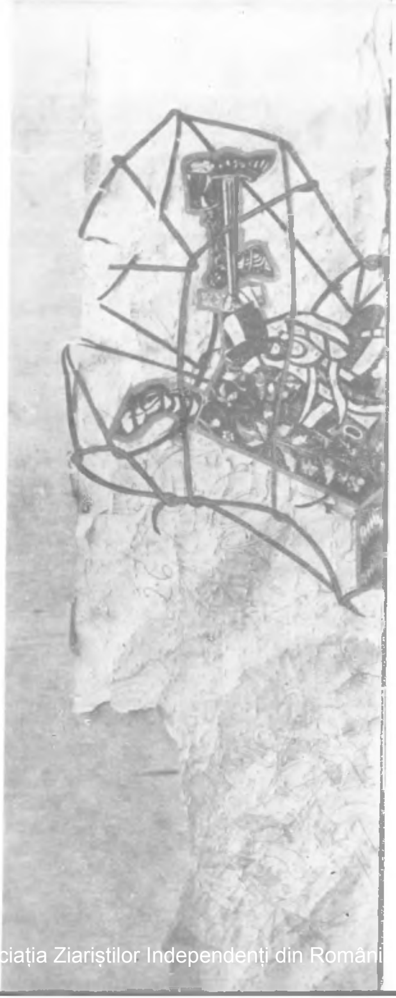
O neasemuită poftă a sintezei cutreieră întreaga suprafață a țesăturii, inducînd privitorului atent elanul harnic al gîndirii autorilor. De aici, și pedagogia superioară a acestei lucrări, — o amplă epură a gîndirii integrante, un inventiv ecarteu de rezolvări plastice.

Deabia acum, privind razant, ceea ce putea părea infatuare se revelează mai de grabă ca amploare, ceea ce în mod irezistibil copleșea este altitudinea unei speranțe totalizatoare; ceea ce ți se părea epuizant capodoperă este, în fapt, cap de serie, ceea ce-ți apărea izbîndă extremă era în primul rînd năzuință extremă, iar ce ți se părea imperfect, nu avusese niciodată ca scop perfecțiunea; și, în sfîrșit, ceea ce numeai o tapiserie despre teatru este, de fapt, *teatrul unui proces*.

Astfel, obiectul încearcă să se rostească pe sine în fața privirilor noastre, nu atît prin fericirea întrupării sale, cît prin uriașa inimă gînditoare pe care o ascunde gelos.

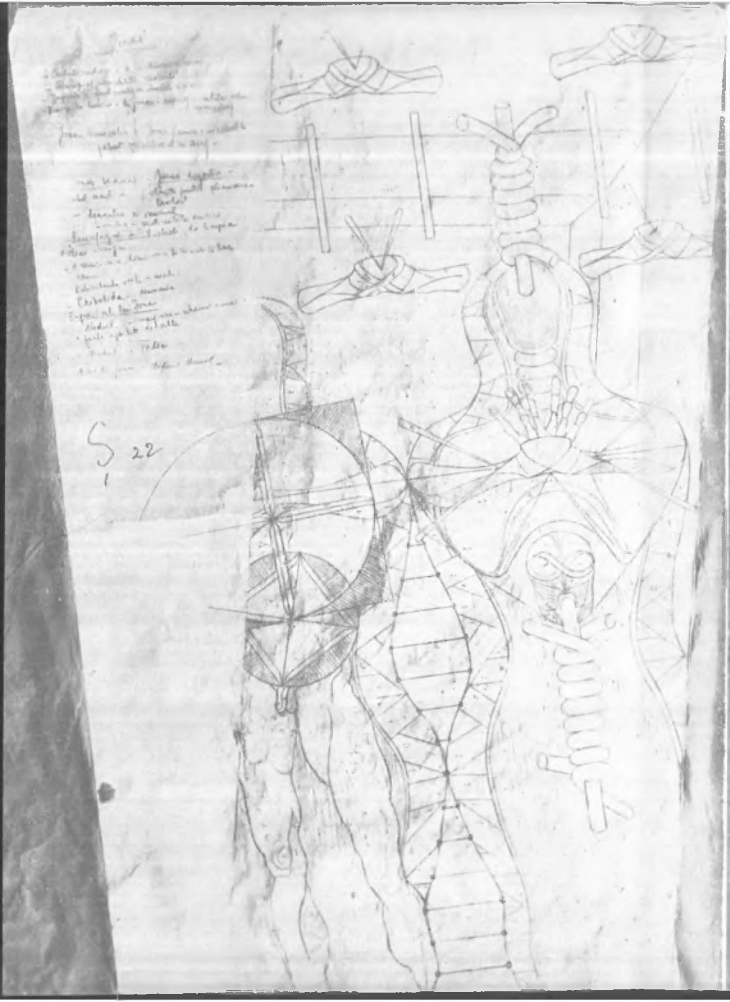
Să-i ascultăm tăcutul îndemn și să îndrăznim.

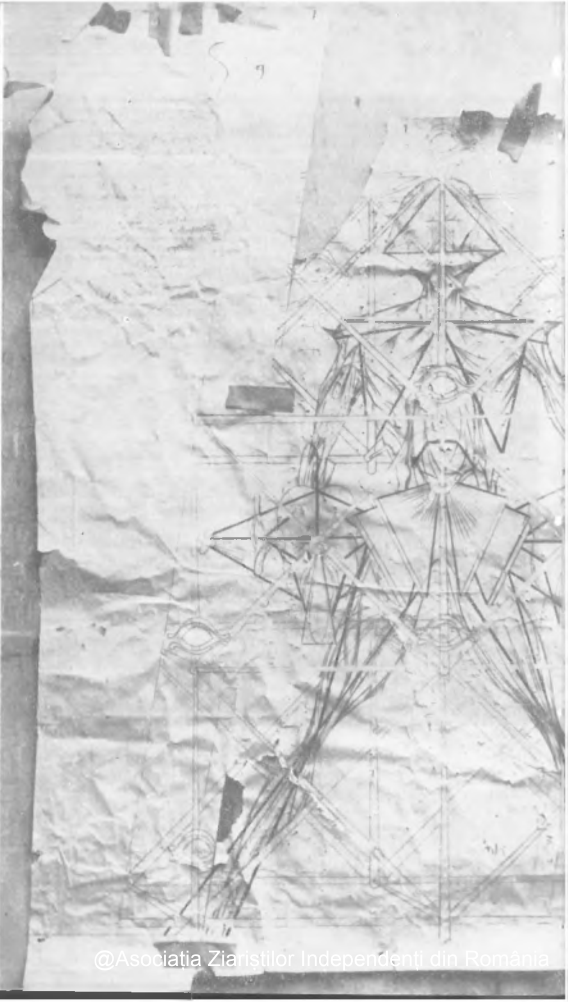
SORIN DUMITRESCU



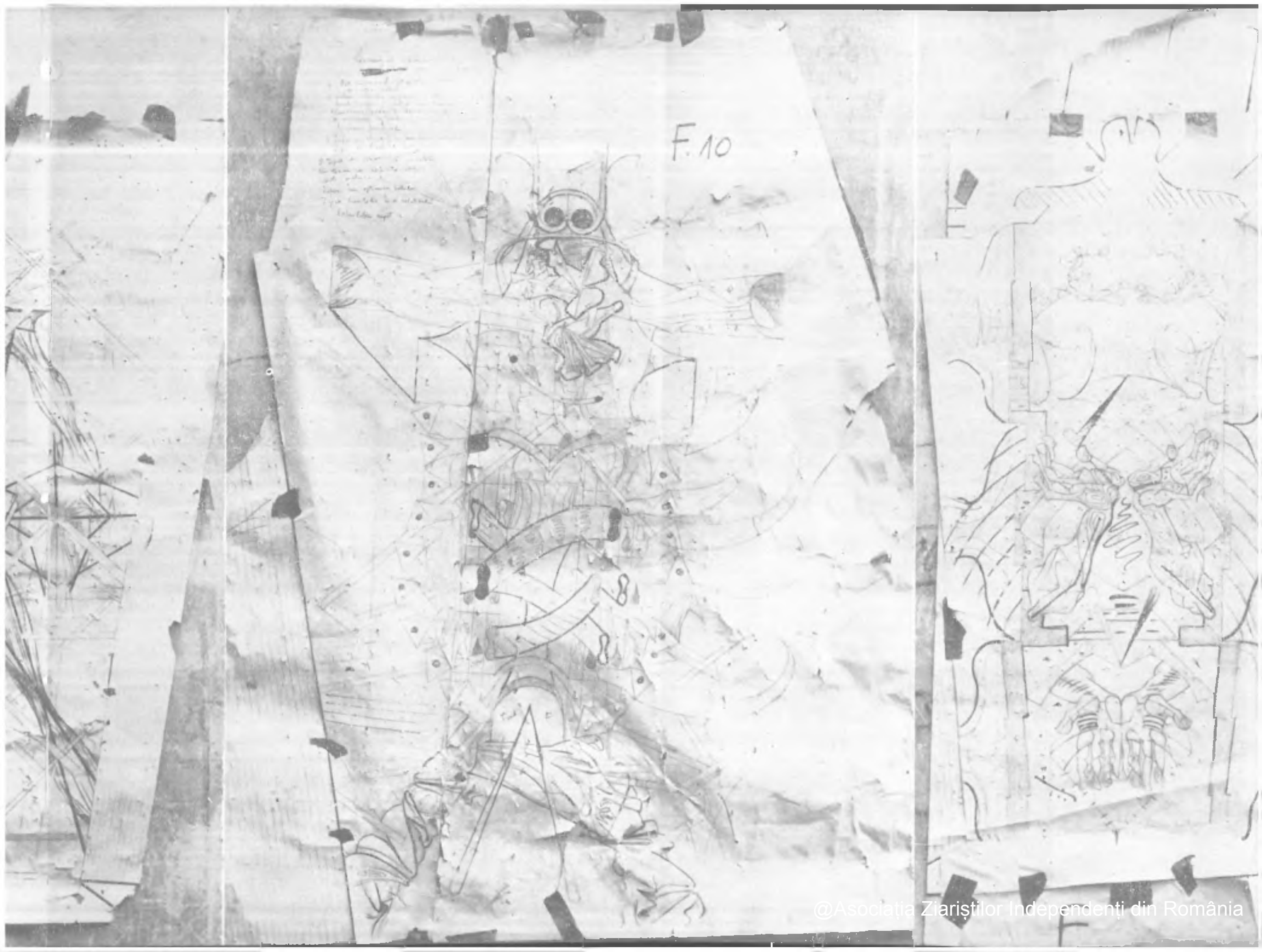
ciația Ziariștilor Independenți din Români

Asociația Ziariștilor Independenți din România



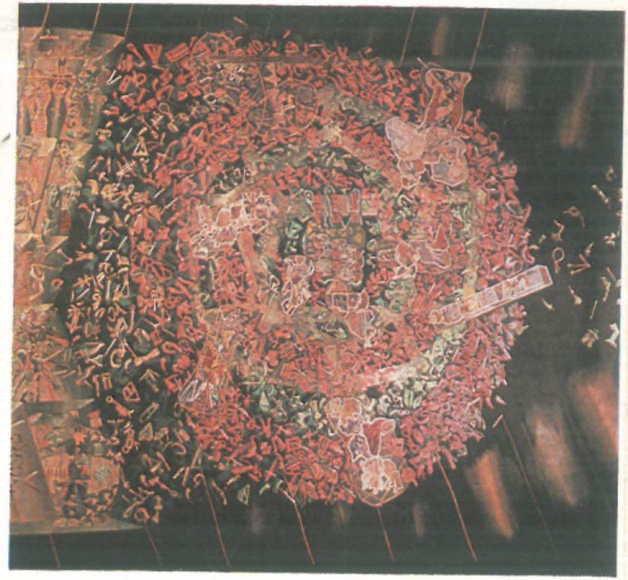


@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Albul şi umbrele sale

O hîrtie albă, o pînză albă, un perete alb sau o suprafaţă de 174 m² albă.

Imaginaţi-vă o apă liniştită în întinderea ei, neconturată de alte elemente, în care înnoţi fără să ştii la început direcţia.

Momentul este copleşitor, te afli în faţa neştiutului de mare dimensiune, inuman de vast.

Starea de tensiune este greu suportabilă, orice punct din alcătuirea ta este alertat, mintea se încălzeşte, supapele presate tind să se deschidă, frica se alătură judecăţii pentru a decide dacă eliberarea se va produce cu încetul, ca rezultat al unui cumul fericit de putere şi măsură, sau cu viteza unui duct vehement, pentru a acoperi imediat acest gigantic « alb », de nesuportat.

Treci prin momente fabuloase, atelierul pare meschin, sculele nepotrivite, simţi nevoia unui creion uriaş, vrei să posezi virtuţi magice, de frica gîndului spontan care s-ar putea pierde pînă în faza materializării.

Timpii, în evoluţia care creează imaginea, sunt pe rînd împliniri, soluţii, surprize, îndoieli, secunde fericite, ca apoi cenzura interioară să nege totul.

Alegi o geografie culturală drept sprijin, alergi, încetineşti, tatonezi, te rătăceşti cu ţelul de a regăsi locul în care se întîlnesc rîurile. Calea nu porneşte din răscruce ci către răscruce, ca, odată dobîndit locul iluminării, să urmeze întoarcerea pe traseul labirintic deja cunoscut.

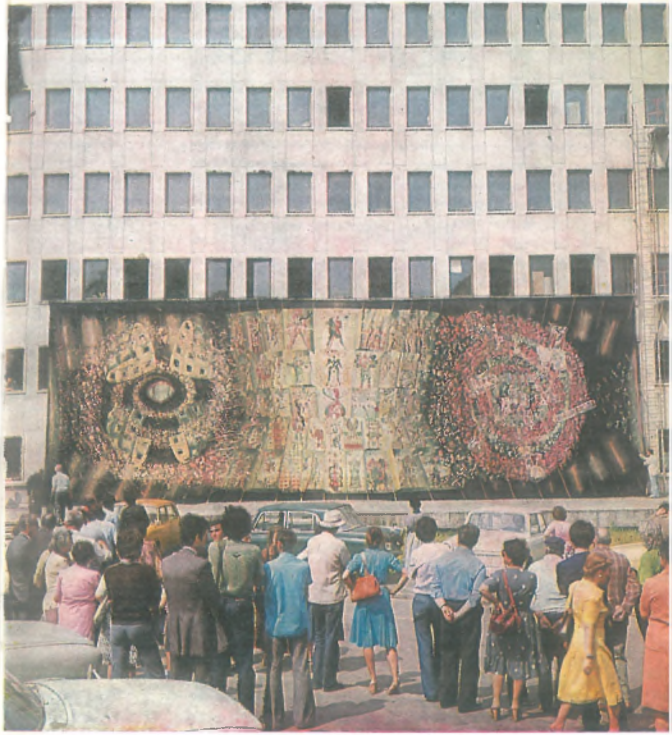
Astfel, selectînd, treci la o posibilă înfăţişare prin semnul grafic, care nu transcrie ci scrie.

Pentru alcătuirea schemei mari,— contrar legilor naturale ale evoluţiei, aici se porneşte din mare în mic. Miezul e chiar învelişul.

Personajele ce inundă spaţiul se vor numiri codificate, esenţe de tip arhetipal. Se numesc, astfel născîndu-se, Prometeu, Icar, Labirint, personajul Cunoaştere, treptele «Eului», personaj cultura mediteraneană, etc.

Funcţiile de dirijare ale semnului grafic sunt supuse efortului de elaborare, decantare, nu lipsesc înfăţişări contradictorii, capcane, întîlniri decise sau priviri în trecere peste elementele nomade ce deseori îţi încarcă imaginaţia. O prea

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



mare încrîncenare, ca şi o cursivitate egală în lupta cu conţinutul, slăbesc instinctul creaţiei. Apare astfel protestul împotriva subordonării de către conţinut. Conţinuturile trebuie diplomatic tatonate, altfel terapeutica disciplinei devine sterilizantă.

Semnul grafic este esenţial ca etapă preparativă în tapiserie. El trebuie să fie lipsit de eroare, traseu exact cu un parcurs pur, nefiind doar un suport ce se pierde prin adăugiri succesive. Bine înţeles, apar dileme şi întrebări, în efortul de constituire. Este tema de natură raţională sau imaginativă? Este deajuns să evoci o imagine printr-un singur punct de vedere? Dacă este un subiect al culturii, ea impune preciziune, — atunci unde mai încape misterul?

În personajul DANSUL, conţinutul se sprijină bogat pe teoriile lui Artaud. Cu titlu de exemplu, transcriu mai jos cîteva elemente ce m-au ajutat în configurarea personajului:

— Trupul uman, modelul suprem de simetrie şi proporţie.

— Dansul este darul expresiei imediate.

— Impulsuri de energie în căutarea unor expresii şi trăiri revelatorii.

— În teatru, dansul aduce claritate şi transparenţă ideilor.

— O continuă vibraţie, pornind de la axa verticală şi din mai multe centre ale corpului spre periferie.

— Simplitate şi excentricitate.

— Sublinierea cuvîntului prin mişcare.

— Nici o opoziţie între exterior şi lăuntric.

— Fiecare mişcare, o hieroglifă cu sensul ei propriu.

— Nici un punct din spaţiu nu se pierde în dans.

— Sistem de a descoperi idealul, în scopul de a defini normalul.

— O modalitate a adevărului.

— Triplu joc de corespondenţe — corp, suflet, sufletul lumii.

Profesional, îndatoririle au fost precizate. Imaginile aparţin tuturor, dar alcătuirea, coerenţa, structurarea aparţin creatorului.

Alături de mijloacele pe care le stăpîneşte, îi e acut necesară pătrunderea în spiritualitatea formei, ca factor de resacralizare a vieţii. Spaţiu deschis primind vizualizarea unui spaţiu mental, tapiseria oglindeşte în ea omul, tocmai pentru a reface integritatea şi uriaşa continuitate a lumii.

FLORIN CIUBOTARU

ÎN PERSPECTIVĂ ROMÂNEASCĂ

LECTURĂ ŞI CREAŢIE

ARCHAEUS

MIHAI EMINESCU

ARCHAEUS

It is, of course, undeniable that there are a lot of things too big to enter the head of a fat townhall clerk or an ordinary police officer, though these men are generally considered to possess an understanding for everything. At least in the expropriation of a poultry yard or in calling to order a butcher who is cheating in weights and measures, I know of none more skilled. Far be it from us to impose our point of view; we are, however, of the opinion that except for false weights or for poultry yards facing the street, there are certain things of a lesser importance, to be sure, such as philosophy, poetry, the arts, things that elude the vigilence of the said gentlemen. The existence of such things is, however, undeniable.

The author obviously wants to begin at the beginning. The world such as we see it, is actually a figment of our mind. We all agree that there is a difference between a gander and a dog. The look in the dog's eyes is intelligent, he understands a far larger portion of the world than the gander. Nevertheless, both these creatures have eyes and brains. The world is not as it is, but as we see it: for the gander as he sees it, for the dog the same; for the townhall clerk his way, for Kant his own way. And yet the difference between the said clerk with his eyes like those of a pig, and the deep look of the wise man in Königsberg !

Which is the actual truth ? that which is clearly perceived by the gander or what is hardly visible, a foggy vision to Kant ? Strange indeed. The first clearly distinguishes the grains of maize from the yellow gravel stones, he swims with ability, his eye measures the distance he can cover and he is not devoid of a certain amount of tenderness when faced by a virgin goose. The second forgets his food, falls into the ditch which he is trying to jump, while virgin or non-virgin beauties may pass by without his ever looking up.

We nevertheless suppose that a philosopher is wiser than a gander, nay that his perplexities contain more truth than the ganders' certainties.

Which means that to a great mind, everything is a problem while for seventy-five ounces of wit everything is a certainty.

*It is a well-known fact that the Pythagorean rule in geometry was called the Asses' Bridge (*Pons Asinorum*). The Asses' Bridge that you have to cross in every deep speculation is the following: we cannot understand the world* per se *and any attempt at explain-*

ing it is an explanation of certain reactions of our minds, nothing more. The world in its essence remains a problem. Some faint light, some sudden flash of lightning occasionally illumines it. A deep thinker marks it down on paper; when read, it causes within your head that lasting echo suggesting that life and the world are just a dream.

But, as I was saying, all this is a mere trifle for a townhall clerk. The value of life to him is equal to the taxes levied for being entered into the register of legal status; the value of death equal to the burial tax and, moreover, that of an increase by one in the number of births and deaths. The townhall clerk only sees in these people taxable individuals, the police officer sees persons who need surveillance that they should not rob one another and keep within the boundaries of the law.

Besides this category of people, we have the scholars learned in words. These keep asking quid novissimi? *The most recent book is, to their minds, the best. They do a lot of reading and store within their heads definitions, formulae and words. The truth of which they never doubt, being short of the necessary time to doubt. I call them scholars of the word because their wisdom is confined to words, to the husk of ideas that their memory treasures. Now an idea partakes of the nature of a process, a very earthquake of the nerves. The more intense the quaking, the freer, the clearer the thinking. In their case this action by which an external thought should be repeated in their own minds does not happen, because too much reading and weariness of the brain will not allow it. Things read about enter the storehouse of memory like dead husks, whither they issue in similar form.*

My opinion is as follows: whatever thought a man conceived on his own, not reading or learning it from others, is sure to contain a grain of truth. That is why old books that people wrote not merely for the sake of writing but because some thought was oppressing their hearts and prompting them to impart it to others, these old books I read and besides abstruse thinking, I find flashes of light that I remember later.

One day I stood whistling by the open window. The weather was fine and there was snow on the ground. Suddenly I saw an old man walk by, a long mantle on his back, a very wide-brimmed hat on his head. I saw him anter "Noah s'Ark." This Ark is a pub where you may find good Hungarian wine. There I had my own private table and in the evenings, having had enough of reading and writing, I would go to the little table in the corner of the ark and dream that I was a child again, in the days of Seth, Cham and Japheth. Seeing the old man walk in I said to myself: "Dash it! This man I've never seen before . . . let's see who he is?"

I picked up my hat from its peg, climbed down quickly and away to the "Ark."

Inside . . . the old man — sitting at my table. The "Ark" was a large, dark, vaulted room with a lamp burning even by daylight. An interesting old man. His hair was white, he was clean-shaven, with large piercing grey eyes. There was a far reaching smell of tobacco about him and I have always had a liking for tobacco-smelling people.

I said "good evening" and sat facing him, because I had a right to sit at my own table. He gave a slight start but did not say anything. Then he began to drum on the table with his long slender fingers whistling a tune between tightly closed lips. It was bad manners, but I kept silent. However unmannerly the man, the tune was unspeakably beautiful: a thin buzzing sound like the humming of a bee. It was as if a span-high virtuoso inside his mouth was playing a delicate fine air on a violin as tiny as a hazelnut shell, and you sat bewitched . . . Eventually he stopped and started drumming on the table again with those long fingers, so that his hand looked like an enormous spider dancing a tremblante.

"I beg your pardon, sir" I said buttoning up my suit, "I seem to have heard this air that you've been whistling and I would like to ask you . . ."

"This air you've heard in your own head" he said "when you were polishing Beethoven's boots."

"I beg your pardon, sir, but I haven't had the honour of knowing Beethoven."

"How do you know whether you've met him or not? I tell you that you have. I tell you that you have polished his boots and that's that, basta."

"The devil! Is he mad, this old fellow?"

"The devil! Is he mad, this old fellow?" he said winking and mimicking. Then called out: "Waiter! Magyarad wine, five years old, properly bottled and be quick about it. Why sonny", he went on, "the thought that first crossed your mind was: The devil! This old man's crazy. You see, that's what I wished to know. A man is like a violin . . . you place your finger in one spot upon the string, there's one sound, place it differently, there's another sound, yet all violins are the same. I am in the mood for philosophizing today and a good thing it is to have met you, my boy, for you seem to be a harmless young man, full of wonder and wonder is the mother of wit."

I stared open-mouthed.

The old man looked at me and began to laugh.

"Tell us, young man, if you can, an impossible thing and an impossible idea."

"The impossible fact is that I should have polished Beethoven's boots, he being dead so many years ago. The impossible idea is for an object to be and not to be at the very same moment."

The waiter had come with the required wine, the old man poured out one glass for me and one for him and drank up.

"Listen, Son, you're a silly fool," he said. "Have you ever heard of Archaeus?"

"No, I have not."

"You have not? Well now, Archaeus is the only reality in the world, all the rest is rubbish — Archaeus is everything."

"Why, God bless you, uncle, Archaeus and all — you're pulling my leg, aren't you? Whoever is your Archaeus?"

"Hush, my boy, everything in its own good time. I shall soon tell you who this Archaeus is, only drink your wine first and listen to an old man's words. There is no such thing as an impossible thought since once it has crossed somebody's mind it is no longer impossible, or if it were impossible it would be inexistent. What is impossible? I shall soon lay a number of problems before you. The conditions of every possibility lie in our own mind. That is the seat of the strange laws that nature has to conform to. Here is time with its mathematical laws, space with its geometrical laws, causality with its absolute necessity. If you wipe them out — and deep sleep does wipe them out for a few hours — what is the feeling that survives during this interval of void? None. Yet there are moments in life when these three elements of our mind, these pigeon holes wherein a world is inserted, disappear for a moment, as in a flash of lightning, either partially or entirely. You're faced with something of the nature of the miraculous and like a man who had believed that everything he saw was just as it appeared, you do not understand the meaning of it all. In looking at a strange face the question spontaneously arises: What is this man's way of thinking? Nay the absence of one of the five senses, or the loss of it happening later in life, radically changes a way of thinking."

"Really? Yet Beethoven himself wrote music when he had lost his hearing."

"I knew you would bring that up. Yes, Beethoven wrote the opera Fidelio *when he had long forgotten the sound of the human voice. He wrote music for voices such as he thought they ought to be and you are faced with an opera which seems to elude your eyes . . . as if you contemplated it with reversed opera-glasses and saw very far away, inside a man's thinking process, a strange something that you do not quite understand.*

Eventually you notice that these are a deaf man's imaginings of a human voice, the normal sound of which he had forgotten or just faintly remembered. Let us imagine everybody to have in their ear just a reminiscence of a memory like Beethoven's; then the opera would clearly draw nearer, as if contemplated through normal binoculars, nay come close, the stage actually upon you and you would hear the music howling in your empty brain, gardens, gaols, actors, actresses and all. I wonder what the head of a man may be like, a man who carried an opera or a drama in his mind, with interesting characters, footlights, painted background, each and every item in his mind. Both stage and auditorium, his soul huddled in a corner being the only spectator."

"But why not suppose that the normal human personality is expressly created to perceive the truth?"

"Why not? Because this same normal creature is never one and the same — there shall always be slight differences; if the differences are great, we shall have a different world. But let me continue. I wonder if anyone has ever dreamt of being elastic, able to grow, swell out, or contract. Never waking from sleep, this man would live his whole life in a real and palpable world, for while sleeping the sense of touch is as keen as in a waking state; so that he's provided with this controlling sense, the most reliable in testing reality. This man would shrink into a potato shouting at the people in the street to be careful and not step on it; or he would thin out into a pole, with an English beard and top hat; or he would swell to the proportions of a Bavarian pub-owner. He would assume thousands of appearances and were he to sleep a lifetime he would never dream of questioning his nature, certain that there is no other possible way of existing and that things should be as they are. If he were to wake up just before dying, he would certainly think that he had fallen asleep and was dreaming. A world unlike the real one is possible if never interrupted by a different state of things. *There are many weeds which, by causing a slight alteration in the eye, present you with a different world. A drink prepared from a sponge increases proportions. A bit of straw looks as big as a beam and a man will take a jump over it in the road. A cornfield turns into a golden forest, men and women acquire gigantic proportions; maybe the legend that the earth was formerly inhabited by giants is related to the structure of the eye in those days and not to the objective size or, to be more precise, not the size of human beings as perceived by our eye nowadays. What is the criterion of reality? Let us leave alone eyes. Everyone knows the concrete reality of known faces in dreams — of gardens, houses, streets. The ear may hear pleasant music and the mind remembers to have once heard the same. A friend turns up, he is aging, his hair is turning white. Our mind compares him to the reminiscence we have; picturing what he was, compared to the concrete aspect of what he is, causes sorrow: "the change in this man!" In a state of mental insanity all ideas have a fearful reality. A man is tortured, crucified, beaten, yet no one has touched him. Most frightful physical pain breaks his heart and marks his face with deep wrinkles; on the contrary, real pain according to our standards, shall find him insensitive. We have no criterion. We do not know that we have any knowledge at all. We believe so, because other people believe it, because it is the generally accepted norm; and this happens not because the world is such as we imagine it, but because one man is more*

or less like another. However, can we say that a certain queer fellow is wrong in his sayings? What is your argument in opposing him? By saying that others think as you do, is that it? You have no right. His powers of observation are just as good as ours, only in his case they are individual and isolated, while ours shall find others cut out according to the same pattern. Is he then, a dreamer? Granted. Now who is dreaming? Is it ourselves or is it he? That is the question. Maybe we merely dream one way and he another."

"Why, we do see the world, don't we?"

"He sees it as well."

"And we touch it."

"He does too. Why should our way be the right one and his the false one? Why not the other way round? Are we the crazy ones or is he crazy? That is the question. If we consider the different outlook on life of people in previous centuries, the fact that whatever looks strange to us was natural to them; if we consider that everything incomprehensible is but a mould in which some other human mind saw a perfectly comprehensible thing, then are we inclined to ask which is the mark of a sane mind? A mind that approves today what it disproved yesterday, who denies what it has confirmed, a mind that one century after another feeds on paradox . . .

"How do you mean, paradox?"

"Quite. Tell a man who is not quite normal that the sun stands still while the earth turns round — he'll think it irrational, a paradox, against any sane judgment. Tell him that the stars are so many worlds, he'll think it a paradox."

"It's the truth, nevertheless."

"The truth? If you like. The theories of motion themselves fade, lose consistency when we assume what is self-evident. That space is infinite? What is motion when space is infinite? The earth runs part of its course. Good. Above and below the same amount of space abides, it being infinite. So what is it the earth has run through? It hasn't actually done anything, it keeps to the same place, the same centre in infinitude; whether fixed or moving, it does not make any diffference. What therefore is the criterion of its motion? Of our senses, moreover, of this biased sensorial system unable to imagine its motion without personally participating in it. The earth moves as we move in our dreams. We walk a long way, yet never stir. The distance behind or in front has neither increased nor decreased — it being infinite."

"What about time?"

"Oh, this cursed time, which is sometimes long, sometimes short, being however one and the same, at least according to any clock. Consider a man in wintry weather, waiting at some gate for his beloved . . . She does not come and still he waits and yet she does not come. What is time then? An eternity. Or take somebody reading a fine book . . . thousands of pictures parading before his eyes . . . what is time? A single minute. Any man has sometime or other had a whole novel within his mind, the normal reality of which would cover a lifetime or the whole of his young days. He may even live through somebody's life in a single night's dream. Somebody's, a single man's life? Why not the lives of all those around him? And what is the duration of the dream? Just

seven or eight hours. Now what else is a tragedy or a comedy? Actually, if such a work be interesting, you do not even notice the passing of time. If we adopt the criterion of normality we shall do away with the exclusive conventional and standard interpretation and replace it by an equally justified one. We shall no longer say: This is the only possibility, the only possible way; but: as far as I can judge, it's like this... but goodness only knows. There could be thousands of other possibilities."

"A strange idea of life!"

"Imagine a soiled old manuscript at the bottom of a drawer, maybe that of a comedy. The managing director of a theatrical company just then in a tight spot, finds it, reads on and on, and snapping his fingers: "Why, this is good!" And so you're suddenly faced with a living image of life on the stage. The audience laughs, the actors gambol and all this exactly as a hundred years before. Then are you inclined to say that either the public and the theatre are two hundred years apart or that the play is new. What has become of time? If you look through your binoculars at the wrong end everything looks abnormally far. An individual born with binoculars upon his nose might run a lifetime in search of his own nose and no wonder. What has become of space? So when we hear the bugle of great truths presented with much self-confidence, let us smile and say: 'Words! Words! Words!' Let us listen to old tales, they, at least, make us share in other people's lives, blending our own dreams and thoughts with theirs. Archaeus is alive in them. A tale is possibly the finest part of a man's life. We are charmed with tales, sent to sleep with tales. We are born and we die with them. Have you ever heard the story of King Tià?"

"Never. But who is Archaeus, I should like to know"

"Why, how on earth shall I tell you if you haven't yet grasped my meaning. Why, my boy! A man is pining for changes in his person, he nevertheless wishes to remain his own self, to preserve his identity.

I have known people who wished to be more handsome (a good many women!) more experienced (so many statesmen!), more gifted (ever so many writers). I have known some who wished to be Caesars, brimming with humanity's dreams of greatness. But they wanted to remain their own selves. Who and what is that essential element that in spite of a changing world wishes to preserve its integrity? That is, possibly, the whole mystery, the enigma of life. He would easily do away with everything he has. A different body, a different mind, a new physiognomy, other eyes, in a word different, yet remain his own self. He would like to assume thousands of shapes, cameleon like, yet keep his individuality. Leaving alone this wish for integrity, they each have their hearts' desire. For him who does not crave the memory of identity it is unimportant whether he is a king or not. He is the king, on condition of abandoning demands to remain himself. Here is another body, another mind, another position, only you're not the same person. Well now, do you understand what the nature of Archaeus is?"

"No, I don't. Now less than ever."

"Not easy to understand indeed — because it is eternal. And eternal is whatever is always present, at this very moment. Not that which has been, for those were material circumstances. Not that which shall be, for those will be material circumstances again. Whatever is, that is important. If time were to stand still, then and only then could we see clearly that which is eternal. A spot producing a moratorium between life and death, for the world is one long payment in kind to life, a permanent levy by death. This fact is the mother of time. Without which seeing whatever actually exists, we could get to know what is atemporal."

"This lecturing is no use to me when I still do not know what Archaeus is."

"Why, you're rather thick-headed. If you consider that the human body's insignificant dimensions are not related to an immense willpower (just think of Napoleon), that man is just a receptacle, a fragile one, hardly meant to contain fearful passions; if you think that the bearer of such passions may turn any time into a mere husk, like a vessel exploded by the pressure of wine; if you then consider that the same principle of life shoots up in thousands of flowers, some wilting half way through, some staying fresh though meant for the like end — then shall you see that man's essence is immortal. It is one and the same punctum saliens, apparent in thousands of human beings, devoid of time and space, single and undivided, blowing about the husks, uniting them, leaving them behind to form other new ones, while the flesh of its incarnations appears in the form of matter, an Ahasverus of forms and shapes, on a voyage that seems eternal.

"And eternal it is."

"The spirit in the universe makes a new attempt in every human being, strains anew rising like a new light from the waters; in a way it's a new storming of the skies. But it only reaches halfway, in very different shapes, here as a king, there as a beggar. Yet what is the use of a worm standing stonestill in the woodwork of life? Youth is the storming of the skies; lagging behind, deception, the shrinking of an animal conscious of pain — that is old age and death. People are problems posed by the spirit of the universe; their lives are quests for solutions. The protracted agony, the permanent chasing of the unknown, aren't they akin to the avid thirst of finding an answer to a strange question?"

"I think that wherever there is a problem there is also a solution to it."

"You are right, Kant. Most people, however, remain in a state of questioning, sometimes comical, sometimes stupid, occasionally rich in meaning, occasionally empty of it. Whenever I see a human nose, I am always tempted to ask whatever that nose is doing in the world?"

Translated from the Romanian by ANA CARTIANU

CONSTANTIN NOICA

Pondering over ARCHAEUS in manuscript no. 2268

Concerning this fragment, published by I. Scurtu as early as 1905, Călinescu wrote: "it may have been an introduction devised somewhat later to the above short story *[The Avatars of Pharaoh Tlà]*. But as it is here present, the fragment is much amplified concerning conception and stands as a distinct element". (*The Works of Eminescu*, 1935, vol. III, pg. 145).

The remark seems altogether pertinent, like most of Călinescu's philosophical intuitions. We shall, however, leave out the critic's few indications, namely that the idea of "Archaeus" may have been borrowed from Paracelsus or from Van Helmont (who had deeply influenced Cantemir in his young days) and stress that "Archaeus, as applied to humanity, is that very principle of identity mentioned by Edgar Poe, the prototype of each individual."

. . . The captivating thing in this fragment is a feeling for the *concrete*, always triumphant with Eminescu in his most philosophical imaginings. The precedence of Paracelsus, Van Helmont or maybe of Jacob Boehme, are no longer of any importance, no matter how interesting such sources might be for the literary historian in quest of discovering the remote origins of Eminescu's myth.

Just as in *Poor Wretched Dionis*, where at long last neither Kant, nor Schopenhauer, nor the Indian vision were at issue, here too, Eminescu handles Archaeus *in his own way*. To be sure, none of the above mentioned would have taken the liberty to give the archetype such colourful force, neither were they inclined to lend it such human valuation. You can feel that Archaeus has become Eminescu's own myth, his own righteousnes or unrighteousness, and in any case, from a philosophical or literary point of view — his personal truth.

What is, then, Archaeus, in this version? No metaphysically great, no absolute "eternal" archetype of things; neither a seminal principle, mystical or religiously cosmological: just a possibility, Eminescu says. An organized possibility however. It is a structure, one may infer, something clinging together and causing the cogency of other things thereby. Does it actually exist anywhere? Possibly in Nature's brain (if we read "creer", — the word for brain — rightly), which is a way of saying that it does not exist, that it has no subsistence. Yet it has substance. Provided it appears, it is thus tied, structured, organized: and there is no other way for it to be. It may easily fail to be ("let it lie thousands of years in a drawer, its body of paper rotting away"); yet, as soon as it appears, it can only put up one face, as if everything were pre-ordained).

That existences without material reality, or rather substances without subsistence float around us, is proved by every theoretical science, first and foremost by mathematics. Here a theory, therefore something rationally substantial, may remain non-finite, but only becomes organized in one particular way. If you do not express it "as it is", pure and simple reason would be hurt.

Eminescu however does not refer to the great rational order, but to an order inherent in each situation or being; not the generic one, but the specific one, specific in the immediate, moreover. There is an indwelling "rationale" in every real situation. Its diverse aspects may preserve some connection with the general rationale; but what matters is the relation to its own substance, which it governs and organizes like the authentic, though singular, rationale that it is. Poetically, Eminescu names it "Archaeus", signifying an intimate principle of reality, or of the situations within reality. Just as reason may be wronged, so too an Archaeus may be offended.

An Archaeus may reside in a simple theatrical play, long forgotten. It is not the idea of the play, not the script of it, not its possible staging, nor its ideal performance — but that which makes all these factors possible. Strictly speaking we do not know what an Archaeus is, but we know *it is* there, the moment it has been hurt: when the setting of a play collapses, or when an actor forgets his part.

This problem may be raised by manuscript 2268. Eminescu's philosophical vision suddenly appears different than the commonly accepted pessimistic one. The idea of "offending" an Archaeus is Eminescu's own and this may offer a peculiar suggestion at the level of mental speculation. An unpleasant handshake, a wrong step taken in life, a work unfinished, a festivity that turns out to be a failure, these are as many offences to an archetypal world. For, if one thinks of archetypal concepts of some present day philosophers of culture, a handshake goes back to a symbolism now lost, a dance measure is meant to project us from a profane space into a different one, a piece of work always means a remaking of a demiurgic act, while a festivity is a shifting into another time and another human system.

What, then, is Archaeus? Like any good myth, it is now lost within its own profuse significance. It leaves behind, however, the *feeling* of a concrete rationale embracing ourselves and all things existing. Even in the event of universal dissolution, or relativism, something keeps *being* every time.

Translated by ANA CARTIANU

* *Eminescu sau gînduri despre omul deplin al culturii româneşti*, Bucureşti, 1975, pp. 155—161

Paradoxul unei paralele
Dacismul eminescian ca ipostază a latinității

În decursul vremii, Mircea Eliade a scris de cîteva ori despre Eminescu, așa cum apare din bibliografia lui Mircea Handoca. Odată, ocupîndu-se de ediția lui C. Botez, Mihai Eminescu, *Poezii* (Editura « Cultura Națională, 1933), în care vedea prima încercare de descifrare a tainelor manuscriselor poetice eminesciene (în *Cuvîntul*, an. IX, 1933, nr. 3057, 28 oct.), a doua oară vorbind despre « Momentul Eminescu » în cultura românească modernă a secolului al XX-lea (în *Viața literară*, an. X, 1935, nr. 3), și ultima oară, în timpul războiului, à propos de aniversarea lui Camoens (*Vremea*, an. XVI, 1943, nr. 697, 9 mai). Cum se știe, unii dintre editorii de mai tîrziu au fost destul de ingrați cu ediția lui C. Botez, discreditînd-o într-un mod onctuos. Orgoliul profesional a reacționat cu violență, speculînd nereușitele parțiale, unele lecțiuni greșite sau recompuneri de planuri și de arhitecturi arbitrarii etc. Pentru Mircea Eliade era însă cea dintîi « ediție monumentală » care prefigura opera editorială a lui Perpessicius. În fine, era o ediție modernă, o adevărată operație de restaurare și de deshumare a unui templu al spiritualității românești. Or, pentru a se realiza o asemenea operă editorială, trebuia să existe în prealabil o viziune critică și estetică corespunzătoare, o deschidere a culturii noastre spre un Eminescu integrat în fenomenologia spiritualității daco-romane moderne. Se adeverea profesiunea lui Maiorescu din anul 1889, că secolul al XX-lea al culturii românești va fi dominat și orientat de personalitatea lui Eminescu. În 1935, la doi ani după ce salutase apariția ediției lui C. Botez, Mircea Eliade numea « *Momentul Eminescu* » un anume stadiu de creștere și de afirmare valorică a culturii românești în deceniul al patrulea. Constatarea avea în vedere tocmai epoca de explozie a geniului creator românesc care purta amprenta Eminescu ca semnificație și ca durată. Reîntoarcerea la Poet era o urcare în timp, o statornicie în metamorfozele formelor și ideilor. Fusese depășită faza apologetică și elegiacă din critica românească care nu făcuse decît să înalțe geniului, sub formă de monumente, obstacole și ziduri cu perimetru provincial. Eminescu cel *real* era cel simțit în afara considerentelor sentimentalo-vlahuțiene, ca un Alfa al unui destin colectiv, de unde și configurarea operei sale în concertul poetic european, ca un spor de spirit uman. Acesta era și scopul articolului *Camoens și Eminescu*, apărut în 1943, și simbolic, preamărind virtuțile creatoare ale geniului latin. Un Eminescu, crescut și hrănit dinlăuntrul culturii germane, pe fundalul evenimentelor apocaliptice ale invaziei armatelor hitleriste peste Europa, era interpretat ca un exponent insolit, dar specific numai geniului creator latin. În plin război, Mircea Eliade afirma un alt chip al poetului, moștenitor al mesagiului românesc ca « voce » a latinității, alcătuită istoric în această sferă carpato-dunăreană.

MIRCEA ELIADE

Camoens și Eminescu

Vreau să încep prin a fixa scopul acestui articol care nu e lucrare de istorie literară comparată, și în care nu-mi propun să caut eventualele influențe camoensiene, care s-ar putea afla în opera marelui scriitor român Mihai Eminescu. Apropiind numele celor doi poeți mai mari ai latinității, mă gîndesc, mai întîi de toate, la contribuția pozitivă pe care fiecare din ei a adus-o îmbogățirii « geniului latin ». Uneori e destul de greu a vorbi de « geniul latin ». Într-adevăr, ca toate expresiile similare, și aceasta e destul de aproximativă, dat fiind amploarea realităților care se cer condensate într-o formulă sintetică. E greu să se dea o definiție a conceptului de rasă, dar nimeni nu se îndoiește de existența reală a raselor. Nimeni nu se îndoiește, de asemenea, de existența unui geniu nordic, slav, oriental, expresie a fiecărei din aceste rase și culturi.

S-a crezut că această denumire de « geniul latin » era excesiv de nelămurită, pentru că se referă la realități destul de eterogene: Virgiliu și Rabelais, dreptul roman și poesia medievală, Racine și Leopardi, San Juan de la Cruz și Voltaire etc.

Cred, dimpotrivă, că expresiunea « geniul latin » — cel puțin în sensul pe care e obișnuit să i-o dea fiecare dintre noi — e prea rigidă, pentru că nu se referă îndeajuns la realități. Cînd se spune « geniul latin » sau spiritualitate latină, ne gîndim numaidecît la Virgiliu, Petrarca, sau la Racine.

Să imaginăm acest « geniu latin » ca un rezervor inepuizabil de valori spirituale, limpezi, echilibrate, logice, euritmice. Multiplicitatea posibilităților creatoare latine se reduce astfel la un mic număr de calificative: claritate, proporție, grație, simplicitate, spontaneitate etc.

Trebuie să spunem că o asemenea viziune era absolut nouă. Lui Ovid Densușianu, teoretician al latinității ca impuls al spiritualității artistice moderne, (în *Sufletul latin și idealismul nou*, București, Editura Casei Școalelor, 1922), îi rămăsese străină apropierea de Eminescu ca de un « exponent » al latinității, și mai mult, ca reînsuflețitor de mesaje ale acestui geniu meridional. În multe dintre teoretizări și definiții privitoare la valențele latinității creatoare, — răspuns înainte de primul război mondial la excesul de cult al geniului nordic, germanic etc. care avea să degenereze în cele mai joase apologii rasiste din preajma și din anii celui din urmă război mondial —, Mircea Eliade se reîntîlnea cu punctele de vedere ale fostului său profesor de filologie, emise cu două decenii mai înainte. Folosind prilejul oferit

©Asociația Ziariștilor Independenți din România

În felul acesta se limitează conceptul de « latinitate », în loc de a-l lărgi îndeajuns pentru a putea cuprinde toate creațiunile latine. Această greșeală, care a reușit să împuțineze, — cel puțin în limbajul curent — noțiunea de latinitate, e urmarea unui mal entendu destul de frecvent în secolul al XIX-lea: concepția monovalentă, monopolitică, a unei culturi, a geniului unei rase, a unei civilizații. La originea acestui mal entendu se vădește a fi teoria « dominantei », a « facultății preponderente », simplificări tot atît de exagerate pe cît de periculoase. Realitățile spirituale ies mutilate din schemele rigide și simpliste: latinitate — dragoste de tot ce e clar ; germanism — confesiune metafizică ; anglo-saxonism — empirism ; Occident — acțiune ; Orient — contemplare etc. Lucrurile nu sunt atît de simple.

Cultura, geniul unei rase, nu sînt monolitice, ci polarizate.

Există în substanța fiecărei culturi o contradicție originară, un conflict sau mai bine zis o ambivalență care nu-și găsește echilibrul decît în sinteze destul de rare.

De pildă, obișnuita greșală după care contemplația constituie « dominanta » spiritualității orientale. Dimpotrivă, în orice cultură orientală se întîlnește întotdeauna o ambivalență destul de accentuată: contemplațiune — acțiune ; misticism — senzualism; dorință aprinsă de « formă » — repulsie de « formă » etc.

Nu e acum momentul să intrăm în amănunte, dar e destul să amintim că spiritualitatea indiană, de pildă, nu e orientată exclusiv spre contemplație, spre indiferența pentru lucrurile pămîntești, nici spre căutarea unei Nirvane oarecare, adică spre anihilarea individului și a lumei exterioare ; simultan cu această tendință pentru depărtarea de realitate, se întîlnește de la începuturile culturii indiene pînă la timpurile moderne o puternică tendință tot atît de creatoare, spre acțiune, spre cucerirea realității, spre concret.

Alături de Upanishadas *și de Budism, există* Tantra *care își propune să cucerească și să domine realitatea exterioară și forțele psihice — fără să mai vorbim de școalele materialiste, erotice și cinice.*

Să nu se uite deasemenea că în opera cea mai importantă a spiritualității indiene, în Bhagavad-Gitâ *acțiunea e considerată ca un instrument de salvare, alături de caritate și de contemplație.*

De aceea nu e exactă afirmația că « geniul latin » exclude totdeauna creațiile care nu se încadrează în sfera rigidă: claritate, echilibru, etc.

Geniul acesta rămîne tot « latin » chiar cînd se exprimă prin pateticul și prin autoironia lui Cervantes, prin pesimismul lui Leopardi, prin fervoarea lui Chateaubriand, sau prin bogăția confuză a lui Victor Hugo.

Trebuie să adaug chiar că misiunea « geniului latin » a fost totdeauna, chiar această voință de a transforma în cultură experiențele cele mai diverse, contradicțiile cele mai neașteptate, peisagiile cele mai exotice.

de aniversarea poetului portughez Camoens, Mircea Eliade arunca un arc de lumină peste o Europă aruncată în cataclismul războiului, prinzînd două extreme ale *Romaniei*, occidentale și orientale, sub semnul creației și al operei. Camoens și Eminescu reprezentau, la distanță de mai bine de trei secole, două mesaje noi în universul latinității și al expresiei latinității, renuanțînd o anume imagine globală a geniului latin, redusă la cultura franceză, îndeobște. Nu un « Eminescu și cultura franceză », Eminescu și cutare scriitor italian sau spaniol ci Eminescu și un scriitor de « periferie » a latinității, ignorat în spațiul modern al lumii și al conștiinței latinității ca și Eminescu. Mircea Eliade nu aduce la un numitor comun, la un tip tabù

Comparată cu alte structuri spirituale europene, — germanică, anglo-saxonă, slavă —, latinitatea se manifestă ca cea mai bogată, cea mai complexă și posedînd o posibilitate nebănuită de a se renova, de a se întrece pe sine însăși și de a renaște din propria ei cenușă. Camoens și Eminescu sunt două ilustrațiuni mărețe ale acestei forțe creatoare. Acum cîteva observațiuni preliminare: sunt popoare cărora le incumbă o misiune istorică și altele al căror rol e mai degrabă pasiv ; acestea din urmă sunt popoarele care nu interesează în istorie.

Misiunea istorică a unui popor se judecă după creațiunile lui spirituale. Singure valorile culturale justifică existența și misiunea unui popor.

Istoria nu ține seamă de popoarele sterile din fire. Evident, sunt națiuni bogate în creațiuni colective — cum sunt tezaurele folclorice — altele, ale căror aptitudini se desfășoară în sensul creației individuale, cum ar fi culturile europene moderne. Dar în mod fundamental e vorba de același « gest » spiritual: creația.

Națiunile latine au moștenit aceste splendide tradiții creatoare. Nu putem, în limitele acestui articol, să cercetăm dacă elementul etnic latin a fost sau nu un factor preponderent în favoarea popoarelor romanice. Esențial este însă că ele au moștenit de la Roma instrumentele gîndirii și ale creației spirituale — limba, credința, cultura, demnitatea omenească.

Poate datorită elementelor autohtone, pe care colonii romani le-au asimilat și le-au latinizat, în Iberia, în Gallia, în Dacia, geniul latin se caracterizează printr-o extraordinară capacitate de schimbare de caracter și de viață în valorile lui spirituale.

În aceasta se vede o mare asemănare între misiunea istorică a Romei și a geniului latin ; asimilarea lumii și transformarea ei în valori spirituale de circulație universală.

Roma transforma pe barbari în cetățeni romani, transforma o cultură locală în cultură ecumenică ; geniul latin schimbă în cultură « peisagiile » cele mai variate, dă o semnificație celor mai obscure, celor mai aride, celor mai insipide.

A ajunge la o semnificație spirituală înseamnează a ajunge la o valoare ecumenică, a o transforma într-un obiect de circulație universală, — sau a o preface în instrument de civilizație și de demnitate omenească.

De douăzeci și cinci de secole, geniul latin se silește să imprime valori spirituale « obiectelor », « gesturilor », « peisagiilor » și « experiențelor » care erau mai înainte dezbrăcate de orice semnificație pentru conștiințele omenești.

Oceanul cu toate misterele lui, cu toate farmecele lui obscure, cu toate frumusețile lui, fusese înainte de Camoens un « obiect » fără semnificație spirituală. « Marea Tenebroasă » era cunoscută încă din timpurile preistorice, dar era ca un « dat imediat » al conștiinței, ca un « fapt », iar nu un izvor de emoții artistice.

O operă de artă transformă lumea prin apariția ei ; omul care citește pe Virgiliu, « experimentează » primăvara într-un chip nou și deosebit ; geniul lui Balzac ne silește

al geniului latin două personalități atît de despărțite de timp și de spațiu, cu alte cuvinte nu operează un act de restituire forțată în favoarea unor « refuzați » ai spiritualității europene-latine. Camoens și Eminescu există valoric ca două sume exponențiale pentru spiritualitatea latină, căreia îi adaugă valențe și conținuturi noi. Camoens și Eminescu erau un pretext, de altminteri, pentru a demonstra o structură mobilă a fenomenului latinității, spulberînd unele definiții-clișeu. *Romania* literară a lui Camoens cuprinde universul oceanic al unui popor care învinsese spațiul necuprins dinaintea țărmurilor lusitane, universul pămînturilor descoperite în secolul al XVI-lea, cu « lumea nouă» din afara Europei. Dar Eminescu? Ce putea

să ascultăm cu încîntare casele, mobilele, tot bric-à-brac-ul familiilor burgheze, care pînă la el era cu totul lipsit de interes artistic.

Dostoievski ne-a convins că subsolul sufletului omenesc, experienţele care pînă la dînsul erau considerate de interes aproape exclusiv clinic, au o valoare spirituală, un sens moral şi chiar un înţeles metafizic. Marcel Proust a prefăcut în valori estetice, în obiecte de contemplaţie estetică microcosmosul « experienţei » omeneşti nediferenţiate, şi după ce a citit A la recherche du temps perdu, nimeni nu se mai simte acelaşi, pentru că Proust a modificat cu adevărat lumea, creind în individ noi capacităţi pentru a înţelege realităţile exterioare şi propriul său suflet.

Lista ar putea fi completată: Shakespeare, Goethe, Novalis, Edgar Poe, Unamuno. . .

Ceea ce Camoens a adus nou în cultura universală a fost tocmai transformarea în valori spirituale a « geografiilor » şi a experienţelor considerate pînă atunci drept « barbare » şi fără nici o semnificaţie superioară.

Rémy de Gourmont a scris odată că marea e o descoperire a romanticilor. Aceasta ar putea să fie adevărat pentru marea nordică, îmbrăcată în ceţuri, populată de fantome. Dar gloriosul Atlantic şi mările orientale sunt o descoperire estetică a lui Camoens. Prin geniul său, graţie operei sale, peisagiul maritim e încorporat în universul estetic şi se preface în obiect de contemplare, în izvor de emoţii artistice.

Camoens justifică pe planul estetic descoperirile maritime şi cuceririle coloniale ale portughezilor.

După cum navigatorii şi coloniştii portughezi au lărgit în mod considerabil universul geografic al timpului lor, tot aşa Camoens a sporit universul estetic contemporan, şi în mod indirect viaţa spirituală a veacului său. Căci în mod evident transformarea unui nivel cosmic în obiect de contemplaţie artistică nu e un fapt care să intereseze numai istoria artei. A face dintr-o « Mare Tenebroasă », cunoscută pînă atunci numai de marinari şi pescari, un obiect de contemplaţie estetică, e a o transforma în aliment spiritual la îndemîna oricui.

Ar fi naiv să credem că alimentul spiritual nu modifică fiinţa omenească ; şi ar fi la fel de naiv să credem că dacă descoperirea agriculturii, de pildă, a revoluţionat pe de-a-ntregul firea omenească, descoperirea estetică a oceanului sau a florei tropicale sau a exotismului, n-a avut urmări pentru integritatea spirituală a omului.

Noi, modernii, neglijăm cerinţele cosmologice ale tuturor experienţelor omeneşti, de la cea mai elementară (de pildă, alimentaţia) pînă la cea mai complexă (de pildă, pătrunderea într-un univers mintal imediat).

Dar adevărul e că prezenţa acestui obiect de cunoaştere (şi orice obiect, de îndată ce capătă un « sens », devine « obiect de cunoaştere »), modifică fără ca el să-şi dea seama, structura spirituală a omului.

Camoens, care a mărit considerabil « universul estetic » european, care a dat o valoare artistică unei infinităţi de fragmente, pînă la el considerate fără interes estetic, care a transformat în obiecte de contemplaţie peisagiile barbare, plantele exotice, curiozităţile etnografice, — a contribuit şi el la modificarea universului mintal al omului Renaşterii.

Nu ne putem alimenta cu « Malaca cea bogată », cu « nobila Taprobana », cu « coasta care se cheamă Champa », cu « Borneo unde nu lipsesc lacrimile adunate în băutură », sau cu « Timor care trimite lemnul de santal, cel aducător de sănătate », şi nu ne alimentăm cu « . . . o figură voinică şi plină de sănătate, mare de statură şi diformă, cu faţa încruntată, cu părul vîlvoi ». . ., fără a suferi o anumită influenţă a tuturor acestor « alimente » exotice, cărora geniul lui Camoens le-a smuls toxinele şi le-a îndoit frumuseţea.

A fost plin de urmări faptul că el, cel dintîi dintre moderni, a cîntat « figura ciudată », inaugurînd prin acest capriciu exotismul în literatura europeană.

Chateaubriand a creat « moda » exotică, dar Camoens a justificat cu geniul său un curent exotic foarte complex, care a început cu apologia « bunului sălbatic » în secolul al XVIII-lea şi s-a terminat cu Gauguin, cu cîntecele de negri şi cu moda « pielei bronzate » din zilele noastre.

Nu trebuie să se piardă din vedere că tot Camoens cu « Acea captivă » a pricinuit o adevărată revoluţie în canoanele estetice contemporane.

Idealul european al esteticii feminine a fost blonda, de la Elena din Troia la Isolda, Blanchefleur, Beatrice şi Laura.

Era poate un simbol solar sau o superstiţie aristocratică, căci pielea albă dovedeşte o ascendenţă nobilă a femeii care nu lucrează la cîmp, ci trăieşte o viaţă plăcută în castelul ei.

Revoluţia camensiană a consistat în a fi dat drept în cetate nu numai frumuseţilor brune, dar chiar şi frumuseţilor barbare şi exotice, negrese ca « aquela cativa » sau chineze, ca Dinamene.

Evident, nu se poate epuiza în cîteva rînduri interesul revoluţiei camoensiene în înţelesul ei estetic şi moral (intenţionăm să discutăm mai pe larg acest subiect în studiul Insula iubirilor şi geografiile mitice, şi în cartea intitulată Camoens, incercare de filosofie a culturii).

Vrem însă să subliniem chiar de pe acum misiunea latină a marelui scriitor portughez, care a încorporat în universul estetic european nenumărate « ţinuturi necunoscute », care a transformat în « bunuri spirituale » o infinitate de tezaure necunoscute, care a îmbogăţit substanţa latinităţii cu experienţe, cu peisagii şi cu « gesturi » considerate pînă atunci fără nici o posibilitate de a fi prefăcute în obiecte de contemplaţie, în valori spirituale de circulaţie.

Intervenţia lui Camoens în universul mintal european ne îngăduie să înţelegem mai bine latinitatea.

---

aduce el pe harta universului poetic al latinităţii moderne? Mircea Eliade intuieşte o dominantă expresivă a personalităţii lui Eminescu, care avea să fie « descoperită » peste cîteva decenii: *dacismul*. Să specificăm că în 1943 manuscrisele de teatru nu erau cunoscute decît din comentarii. În plus, subiectul era în bună parte compromis de reacţia unor critici la curentul tracofil, provocat de opera şi de gîndirea lui Vasile Pârvan. Totuşi, dacismul ca structură componentă spirituală nu era un subiect agreabil în 1943, sau în anii ulteriori. Reconfigurarea unei efigii spirituale prin reîntoarcerea la « matricea stilistică » a fondului prim de viaţă şi gîndire, reîntîlnirea cu începuturile noastre istorice ca începuturi originare de fiinţă făcea parcă pe Eminescu contemporan cu Pârvan, Blaga, Voiculescu, Sadoveanu, şi cu însuşi Eliade. Poetul român descoperea lumii latine ceea ce ea uitase secole de-a rîndul: *Dacia* ca eternitate de lume, o insulă a lumii romane care nu exista decît numai pentru că adevăratul ei fond autohton nu putuse să fie dislocat şi înstrăinat în greaua aventură istorică a celor două milenii de existenţă. Eminescu în interpretarea lui Mircea Eliade era un poet al latinităţii prin dacismul său vizionar-poetic. Un paradox ! Dacismul apărînd ca un spaţiu al latinităţii, ca o faţă complementară a ei şi ca o dimensiune inedită a geniului acestui spaţiu,— iată o idee care merită şi astăzi meditaţie şi interes. Dacia era zestrea de spiritualitate adusă tezaurului de

E evident că această contribuție a lui Camoens distruge formula unui geniu latin redus la cîteva atribute, cum ar fi: eleganța, echilibrul, claritatea etc.

Întîlnim un fenomen similar în celălalt capăt al latinității europene: în România. E cazul poetului român Mihail Eminescu (1850—1889), unul dintre cele mai mari genii lirice ale latinității, care a contribuit și el în mod covîrșitor la lărgirea orizontului spiritual european sub aspectul de « cuceritor de lumi noi ».

Întocmai ca și Camoens, Eminescu a încorporat o vastă și sălbatică « terra incognita » și a transformat în valori spirituale experiențe considerate pînă la dînsul ca lipsite de semnificație.

Camœns a îmbogățit lumea latină cu peisagii latine, cu flori excentrice, cu frumuseți exotice.

Eminescu a îmbogățit aceeași lume cu o noutate geografică, Dacia, și cu noi mituri. Evident, înainte de dînsul, poezia populară românească, una dintre cele mai bogate din lume — creease cu aceleași materiale anumite opere prime ; dar Eminescu nu e numai un continuator al acestei inspirații populare românești, ci un geniu autonom, creator de mituri.

Dacia era pentru primii romani o țară barbară ; populată de sciți și de geți, scuturată de furtunile de zăpadă ce veneau dinspre stepele rusești. Să ne amintim de plîngerile lui Ovidiu în exilul său la Tomis (Constanța de astăzi), pe malul Mării Negre: « Cerul acesta și apele acestea sunt intolerabile. Nu știu pentru ce, chiar și pămîntul îmi displace » (Tristia, III, 3). Și mai departe: « Aici nu e nicio carte pentru hrana noastră spirituală ; Nimeni căruia să-i pot citi versurile mele sau să fie în stare să le înțeleagă. Nu văd înaintea ochilor decît traci și sciți ». (Ibidem, III, 14). În rezumat, o țară « barbară », în afară de civilizație. Barbar înseamnă în grecește cel care bîlbîie, adică cel care nu se poate exprima în mod corect. Legiunile romane ale lui Traian, geniul colonizator al Romei, civilizația latină au transformat această regiune barbară în Dacia felix, în cea mai bogată provincie a imperiului roman.

Și limba latină, creind o altă limbă, pe cea română, a ajutat pe locuitorii Daciei să se exprime în mod corect, cu alte cuvinte să-și piardă « bîlbîiala » lor de barbari.

Ei bine, după cum legiunile romane au încorporat Dacia în civilizația europeană, geniul creator al poporului român a încorporat în cultura europeană un nou peisagiu și noi experiențe spirituale.

Printr-o poemă a lui Mihai Eminescu, Rugăciunea unui Dac, *sensibilitatea latină e îmbogățită cu o viziune tragică a vieții, care nu se aseamănă cu a niciunuia din poeții pesimiști ai Europei.*

Capodopera sa, Luceafărul, *poate fi considerată ca una dintre cele mai frumoase poeme din literatura universală, și metafizica ei, amplitudinea cosmică în care se desfășoară drama lui Hyperion, frumusețea ciudată, s-ar putea spune liturgică, a versurilor sale, sunt tot atîtea adausuri la universul mintal al latinității.*

Această « geografie barbară » care era Dacia pentru cei dintîi romani, a creiat o experiență personală a vieții, un Weltanschauung *specific, o caracteristică în fața Cosmosului și a lui Dumnezeu.*

Prin cîteva magnifice poeme ale lui Mihai Eminescu — de exemplu: Melancolie, Mortua est !, Scrisoarea I, Doina, Glossa *— o lume întreagă, pînă atunci necunoscută, intră în patrimoniul comun al omenirii.*

O dulce resemnare față de devenirea universală, o melancolică dorință de reintegrare în Cosmos, de a reface unitatea primordială (cînd individul era încorporat în Tot), un sentiment de singurătate metafizică și în mod special inefabilul dor românesc sunt atîtea sporiri ale repertoriului spiritual latin.

Pesimismul lui Eminescu își are originea într-o viziune tragică a existenței, dar această viziune e sobră, demnă, virilă, și se recunoaște într-însa resemnarea calmă a dacilor și disprețul lor pentru moarte și pentru suferințele fizice.

Geniul latin se îmbogățește prin creația poetică a lui Eminescu întocmai cum s-a îmbogățit prin creațiunile lui Camoens.

Sunt deajuns aceste două exemple pentru a ne convinge că « geniul latin » departe de a se repeți la nesfîrșit în creații stereotipice, sau, cel puțin, făcînd parte din aceeași familie spirituală, posedă dimpotrivă o prodigioasă capacitate de reînnoire, transformînd fără încetare, materiile brute în valori spirituale, absorbind fără odihnă « noi geografii » și noi universuri spirituale. Universul mintal al latinității e un expanding Universe ; *niciodată nu e același, nu se odihnește niciodată.*

Numai acei care ignorează bogăția și varietatea creațiunilor latine, pot crede în sterilitatea geniului său.

Numai cine judecă geniul latin numai după anumiți scriitori francezi, și reduce latinitatea la binomul Racine-Valéry, poate crede în sleirea posibilităților latine de creație.

Dimpotrivă, prezența unui Unamuno, a unui Rebreanu, Italo Svevo etc. — pentru a vorbi numai de cîțiva prozatori contemporani — confirmă vigoarea, varietatea, înălțimea creației latine recente.

Într-adevăr, numele pe care le-am citat mai sus, constituie, în interiorul aceleiași familii, trei varietăți, cu totul deosebite.

Dar e limpede că pentru a ne da seama de adevărata structură a geniului latin și pentru a-i înțelege bine misiunea, e necesar să renunțăm la comoditățile noastre mintale și să ne gîndim de-a dreptul la realități, lăsînd la o parte formulele consacrate și cuvintele fără înțeles.

A gîndi asupra realităților implică o cunoaștere directă a lucrurilor — cunoaștere care, din nefericire, nu e posedată decît de puțini dintre noi. Suntem sclavii modelor

---

bunuri ale latinității de către un poet român. Acesta era *terra incognita* a lumii latine moderne. În pledoaria sa pentru o reevaluare a conceptului de latinitate în contextul spiritului creator european modern, Mircea Eliade inculcă de fapt realitatea participării românești la fenomenul creator al latinității europene. Invocînd *Dacia*, Mircea Eliade cuprinde un complex spiritual cu o bipolaritate de sensuri: o lume mitică, arhetipală de pînă la ocupația romană, deci o Europă « barbară », cum fusese și America « barbară » pînă la descoperirea ei de către conchistadorii europeni, și un geniu care spiritualizează prin creație acest univers. *Romania* orientală întregește marele spațiu geografic spiritual al latinității cu un teritoriu nou, oglindă pentru mituri și simboluri de viață: « De la Gingis-han la Meșterul Manole », de la Orfeu la Miorița, de la Dochia la Chira Chiralina, de la Burebista la Toma Alimoș ș.a.m.d.

Suma aceasta de datumuri a trecut prin experiența unică a unui geniu care le-a învestit cu expresia de viață a artei. Eminescu descoperă latinității Dacia, ca un teritoriu mare al spiritualității umane, cu o tradiție și o experiență veche de viață și de cultură. Așa se petrecuseră lucrurile și cu celelalte zone geografice încorporate imperiului roman și latinizate. Latinitatea pe solul galic a dat valențe și sinteze artistice diferite de acelea ale latinității italice, germanice, orientale sau hispanice și

©Asociația Ziariștilor Independenți din România

venite din afară; suntem clienții ascultători ai librăriilor franceze, unde nu se găsesc scriitorii portughezi, români, italieni sau spanioli. Și din pricina acestei ignoranțe, care se datorează numai facilității noastre de a cunoaște lumea prin mijlocirea unei limbi sau a două — noi, latinii, suferim astăzi de un complex de inferioritate.

Fiecare dintre noi se simte sărăcit ; dar de această sărăcie suntem noi singuri vinovați căci nimeni nu ne împiedică să învățăm alte limbi romanice, să cunoaștem alte specii spirituale latine.

Căci « geniul latin » continuă să creieze și să lărgească universul mintal al omenirii. Astăzi ca și altădată, sunt adevărate versurile poetului român Vasile Alecsandri:

Latina gintă e regină
În ale lumii ginte mari

(Vremea, an. XVI, 1943, nr. 697, 9 mai, p. 8—10)

---

celtice. Armonia geniului latin nu era decît un spectacol al varietății și al diferențierii, al afirmării unui continuu flux al inovației și al ineditului uman. Pentru a ne afirma latinitatea nu trebuia — se subînțelege, deci — să ne asemănăm spiritualicește cu Montaigne și cu Paul Valéry. Nu era nevoie de re-implantare din afară, o nouă « ocupație » de către heghemoniile spirituale. Mircea Eliade propune o nouă hartă a latinității, fără zone vasale, feude ale marilor culturi —, fie ele și latine. Camoens și Eminescu vin ca două valori eliberatoare de vechi prejudecăți, purtători de mesaje neauzite pînă la ei în concertul latinității de la « centru ». Așa cum Unamuno, D'Annunzio, Hernandez, Blaga, Arghezi, sau un gînditor precum C. Noica propun lumii contemporane noi spații a le afirmării spiritului uman, care sparg cadrele unei estetici preferențiale, personalități precum Camoes și Eminescu, sau, pentru a rămîne în cadrul culturii românești, D. Cantemir, B. P. Hasdeu, Titu Maiorescu, A. D. Xenopol, N. Iorga, Liviu Rebreanu și Mihail Sadoveanu, sînt purtători ai geniului latin fără a semăna cu nici o personalitate codificată drept exponentă a acestei lumi. Mircea Eliade merge și mai departe, descoperind prin latinitate « dacismul » nostru spiritual și ca spiritualitate latină, cu fondul ei expresiv nou. Eminescu nu era pentru el nici « ultimul mare romantic » european, nici poetul schopenhaurian etc., ci, pur și simplu, poetul latinității românești, expresia unei ființe spirituale colective și istorice ce păstrase în adîncul ei puterea neînvinsă a Daciei, pe care condiția romană de *felix* nu o făcuse să uite că destinul ei purta peceți ascunse, tragice. Acest fond originar, misterios, eroic, mîndru, dă prin Eminescu o expresie a trăirii poetice existențiale pe care nu o mai găsim la niciun poet romanic modern. Latinitatea trăiește nu prin transplanturi de culturi, ci prin sintezele și procesele continui dintre structuri, din aceste explorări veșnice în adîncime, acolo unde s-au produs și legăturile de durată.

În hora latinității creatoare, dacismul este o identitate și o proprietate de spirit. *Terra Daciae* nu rămăsese numai o superficie ocupată și dominată, ci și o parte a geografiei romane care păstrase o realitate de viață independentă și originală. Mircea Eliade prezenta pe Eminescu ca un exponent de lume și de univers întregitor latinității moderne, prin creerea unui univers spiritual nou. După două milenii de ignorare, Dacia era din nou un spațiu uman competitiv cu restul lumii romanice. Eminescu o reprezenta — în ipostaza istorică și spirituală a unui popor care oferea lumii din care făcea parte — fondul său de viață, zestrea sa sufletească nerăvășită în furtunile și dezastrele istoriei prin care trecuse ca un miracol.

MARIN BUCUR

GLOSSE despre SPIRITUL EUROPEAN

A conjuga trecutul cu viitorul

Discursul lui Paul Valéry asupra destinului Europei începe în 1919, prin sumbra și ades citata frază: « Noi, cei care trăim astăzi, știm că civilizațiile noastre sînt muritoare »[1], și se încheie cu aceste cuvinte rostite în ziua de 9 mai 1945: « Fie ca niciodată să nu mai vină ziua cînd amintirea acestei Victorii să mai poată răscoli gînduri amare, proiectînd asupra bucuriei de acum umbrele unui funest trecut ; să nu-i mai fie dat nimănui să se întrebe, retrăind ceea ce se întîmplă astăzi: La ce bun? »[2].

Acestea sînt cuvintele pe care ține să le adreseze semenilor săi Paul Valéry, știind că se va îndrepta peste puțin timp spre acel « locus electus » — cimitirul de pe malul Mediteranei — unde se oprise adesea ca să contemple printre chiparoși întruchiparea liniștii zeiești, marea.

Omul pleacă în ziua de 20 iulie 1945 să-și doarmă somnul de veci, alături de toți cei ale căror șoapte, chiote de bucurie sau strigăte de revoltă au pierit odată cu ei, dar Paul Valéry, martorul lucid al uneia dintre cele mai tulburi și frămîntate epoci din istoria omenirii, rămîne printre noi, la fel de viu ca poetul care a cîntat armonia albelor coloane, trezite din somnul lor de piatră grație visurilor, calculelor și mîinilor destoinice ale oamenilor.

S-a vorbit mult despre « tăcerea lui Valéry », afirmîndu-se, pe drept cuvînt, că, timp de douăzeci de ani, a trăit în « sihăstria intelectului », uitîndu-se prea adesea că în această perioadă de studiu și reculegere, cînd pornise pe urmele lui Leonardo da Vinci în căutarea unei metode, a ieșit totuși din chilia sa pentru a comenta, la cererea unei reviste londoneze, o serie de articole referitoare la expansiunea economică a Germaniei.

În 1915, cu prilejul reproducerii în revista *Mercure de France* a articolului apărut în Anglia cu optsprezece ani mai înainte, Paul Valéry precizează motivele care l-au determinat să răspundă afirmativ directorului revistei *New Review*: « Acest tînăr francez, care pînă atunci nu se gîndise decît la cu totul alte lucruri », spune omul matur, distanțîndu-se de tînărul care avusese cîndva 26 de ani, « s-a simțit copleșit de o sarcină pe care unele rațiuni, întemeiate de altminteri, îl îndemnau s-o accepte, dar pe care rațiunea îi dicta s-o refuze »[3].

Referindu-se, implicit, la concluziile exprimate în articolul publicat în Anglia sub titlul « La Conquête allemande » și în Franța sub titlul « Une conquête méthodique » — concluzii confirmate de evenimentele care au avut loc în cursul primului război mondial — Valéry ia cuvîntul, de data aceasta din propie inițiativă, pentru a arăta gravitatea crizei spirituale prin care trecea în acea perioadă Europa: « Am văzut cu ochii noștri munca cea mai conștiincioasă, instrucția cea mai solidă, disciplina și sîrguința, puse în slujba unor înfricoșătoare scopuri. Atîtea grozăvii n-ar fi fost posibile fără atîtea virtuți. A fost, desigur, nevoie de multă știință pentru a ucide atîția oameni, pentru a irosi atîtea avuții și a șterge de pe fața pămîntului atîtea orașe într-un timp atît de scurt. Dar a fost de asemeni nevoie și de unele calități morale. *Cunoașterea* și *Conștiința* să fi devenit suspecte? . . . Nu este totul pierdut, dar totul are sentimentul sfîrșitului. Un fior extraordinar a străbătut întreaga Europă. Prin nucleele sale cugetătoare, Europa a simțit că nu se mai poate recunoaște, că a încetat să mai semene cu ea însăși . . . »[4] scrie Valéry în 1919, în articolul intitulat « La Crise de l'esprit », urmat de multe alte eseuri, studii, conferințe și acțiuni, care constituie tot atîtea semnale de alarmă.

PAUL VALÉRY

Despre istorie

Așa cum era concepută pe vremuri, istoria se prezenta ca un ansamblu de tabele cronologice paralele, între care se trasau uneori și linii transversale. Cîteva încercări de sincronizare nu au avut alt rezultat decît acela de a demonstra inutilitatea unui asemenea demers. Ceea ce se întîmpla pe vremea lui Iulius Cezar la Pekin, sau în timpul domniei lui Napoleon în Zambezi, avea loc într-o altă planetă. În zilele noastre, *istoria melodică* nu mai este posibilă. Toate temele politice sînt atît de strîns legate, încît orice eveniment se încarcă, de îndată ce s-a produs, cu o pluralitate de semnificații simultane și inseparabile.

Politica unui Richelieu, sau a unui Bismark, nu numai că e pe cale de dispariție, ci își pierde însăși rațiunea de a exista. Noțiunile folosite de ei pentru a-și atinge scopul, lucrurile prin care se pricepeau să stîrnească ambiția popoarelor, forțele pe care se bizuiau în calculele lor, nu mai prezintă astăzi nici un fel de importanță. Cea mai de seamă preocupare a oamenilor politici de ieri era aceea de *a dobîndi un teritoriu*. Sileau pe un oarecine să le cedeze pămîntul pe care îl rîvneau și asta fără drept de replică.

Nepierzînd niciodată din vedere scopul urmărit, Valéry se străduiește să expună termenii problemei și să răspundă la o întrebare ce i se pare de primă importanță, și anume: Europa va mai continua să joace, în cadrul « lumii moderne », rolul predominant pe care și l-a cucerit de-a lungul veacurilor?

Pentru a răspunde la această întrebare, Valéry proiectează o serie de imagini, căutînd să descopere pe aceea care i-ar putea revela trăsătura caracteristică, în virtutea căreia Europa a funcționat — întocmai ca un morfem gramatical indispensabil în gramatica unei limbi — în marele sistem politic, social și cultural.

Europa, afirmă Valéry, este cea care a preluat moștenirea Greciei antice, patria geometriei, din care s-au născut atît arta cît și filosofia, a Romei lucide și pragmatice, care a făurit legi destinate să introducă ordinea și toleranța în provinciile cucerite, și a Iudeii, de unde, odată cu mitul creștin, s-a răspîndit în întreaga lume ideea egalității tuturor oamenilor în fața vieții și a morții, dovedindu-se continentul dotat nu numai cu cea mai mare capacitate de absorbție, ci și cu cea mai mare forță de difuzare a bunurilor dobîndite.

* Fragmentele prezentate figurează în *Oeuvres de Paul Valéry*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1966.

©Asociația Scriitorilor Independenți din România

Astăzi, tot omul își dă seama că astfel de acțiuni — ieri încă limitate la un colocviu, urmat de un duel și încheiat printr-un tratat — vor da naștere de acum înainte unor generalizări atît de inevitabile, încît *nimic nu se va înfăptui pe glob fără ca restul lumii să nu fie implicată* și niciodată urmările, aproape imediate, nu vor mai putea fi prevăzute sau circumscrise.

Geniul de care au dat dovadă unele cîrmuiri din trecut a devenit nu numai neputincios azi, ci chiar *inutilizabil*, datorită extinderii și amplificării conexiunilor în aria fenomenelor politice; căci nu există geniu, virtute morală sau calitate intelectuală, după cum nu există nici tradiții, care să se mai poată iluziona că le stă în putere să devieze sau să stăvilească reacțiile unui univers, căruia vechea *geometrie istorică* și vechea *mecanică politică* nu i se mai potrivesc în nici un fel.

Europa de azi mă face să mă gîndesc la un obiect care ar fi fost brusc transportat într-un spațiu necunoscut, mult mai complex. Toate caracterele specifice au rămas, în aparență, aceleași, dar obiectul respectiv este supus unor relații total diferite; calculele și previziunile se dovedesc deci a fi mai zadarnice decît oricînd.

Urmările războiului[1] ne arată că evenimente, care altă dată ar fi determinat, pe o lungă perioadă și *în sensul deciziei inițiale*, fizionomia și evoluția politicii generale, devin, datorită marelui număr al părților angajate, extinderii cîmpului de acțiune și complexității intereselor, ineficiente, golite de energie, fiind în scurt timp paralizate sau contracarate de propriile lor consecințe.

Este de așteptat ca astfel de transformări să nu mai reprezinte excepții, ci regulă. Pe măsură ce vom înainta pe acest drum, vom fi siliți să constatăm că efectele sînt mai puțin simple decît ne imaginasem și mult mai greu de prevăzut; ne vom da de asemenea seama că demersurile politice și chiar acțiunile militare, într-un cuvînt orice acțiune evidentă și directă, nu va mai însemna ceea ce inițial era menită să semnifice.

Forțele, suprafețele, masele implicate, precum și conexiunile acestora, imposibilitatea de a le localiza, promptitudinea repercusiunilor vor impune din ce în ce mai mult o politică diferită de cea dusă pînă acum.

Pe acest spațiu restrîns, continuă Valéry, s-au acumulat cele mai multe exigențe, s-a concentrat un imens capital, și oameni a căror muncă ingenioasă și temeinică a dat extraordinare rezultate, întrucît în Europa multe din străvechile visuri au devenit din mit realitate.

« Să poți acționa la distanță; să schimbi structura metalelor, să le prefaci în aur; să învingi moartea; să poți vorbi, vedea și auzi de la un capăt al lumii la celălalt; să vizitezi aștri; să realizezi mișcarea continuă, și cîte altele — am nutrit atîtea visuri, încît nici o listă nu le poate cuprinde! — . . . Ansamblul acestor visuri constituie un program, a cărui punere în aplicare este legată de însăși istoria omenirii. Tot ceea ce numim astăzi civilizație, progres, știință, artă, cultură, se referă și depinde direct de acest extraordinar plan ».[5]

Descendenții lui Icar, Iason, Tezeu, urmașii alchimiștilor și ai atîtor alți « visători », care și-au pus nădejdea în civilizațiile pe care le-au edificat, sînt siliți să constate că munca lor a fost zadarnică și visurile lor înșelătoare.

Omul — năucit de realizarea spectaculară a unora din cele mai îndrăznețe proiecte, sau copleșit de efectele dezastruoase ale propriei sale inventivități — să-și

[1] Este vorba de primul război mondial (n. tr.

Întrucît efectele devin atît de iute incalculabile, prin înseși cauzele lor, și chiar antagonice față de cauze, poate că oamenii vor ajunge la concluzia că e pueril și chiar primejdios să *caute* evenimentul sau să-l provoace, după cum e primejdios să-l împiedice să se ivească; poate că spiritul politic va înceta într-o zi *să gîndească prin evenimente*, dezbărîndu-se de acest obicei generat și perpetuat de vechea istorie. .

(De L'Histoire, 1928)

Orient — Occident

Ultimul război[1] a fost revelator în multe privințe. Am văzut cele mai semețe și mai bogate națiuni nevoite aproape să cerșească, cerînd ajutorul națiunilor mici, solicitînd mînă de lucru, pîine și multe altele, incapabile să continue suprema partidă pe care o angajaseră tocmai fiindcă erau atît de puternice. Multor oameni li s-au deschis ochii, mulți au început să compare și să reflecteze.

Dar nu la noi se desfășoară în toată amploarea urmările cele mai importante ale recentelor evenimente. Nu popoarele care au fost direct antrenate în conflict sînt cele mai zguduite și mai schimbate azi. Efectele războiului se întind în afara Europei și nu încape îndoială că vom vedea revenind de la antipozi consecințele zguduirii comunicată enormei mase a Orientului.

Orientalii văd în sfîrșit inconvenientele unei prea lungi și încăpățînate pasivități, știut fiind că ei au considerat, multă vreme, nefastă, orice schimbare, în timp ce Occidentalii susțineau contrariul. Moștenitorii dialecticii grecești, înțelepciunii romane și doctrinei evanghelice s-au dus deci, precum se știe, să trezească din

---

fi pierdut oare capacitatea de a conjuga trecutul cu viitorul?, se întreabă Valéry și, privind în jurul lui, constată că oamenii care aparțin « lumii moderne » se mulțumesc să trăiască într-un confuz și precar prezent.

Nimeni nu mai are azi « superstiția posterității », nimeni nu se gîndește la ziua de mîine, cum nu se mai gîndește la ziua de ieri, în zarva făcută de atîtea teorii contradictorii și ineficace.

« Ce gînditor, ce filozof, ce istoric, chiar dintre cei mai ageri, mai profunzi și mai erudiți, s-ar aventura să prezică evenimentele viitoare? Pe spusele cărui om politic sau economist ne-am mai putea bizui, astăzi, după ce i-am văzut comițînd atîtea erori? Nici nu mai știm să facem o distincție netă între pace și război, între abundență și penurie, între victorie și înfrîngere . . . »[6] spunea Valéry în cadrul unei conferințe ținută în noiembrie 1932, la Université des Annales, în plină criză economică, politică și culturală . . .

Și totuși, Valéry speră că totul nu este încă definitiv pierdut și, ca totdeauna, pune nădejdea în « spirit », definit precum urmează: « Prin spirit nu înțeleg o

[1] Războiul 1914—1918 (n. tr.)

somn singurul popor din lume care, timp de nu știu cîte secole, n-a avut nevoie decît de cîrmuirea unor cărturari de seamă. . . și nimeni nu mai poate spune ce perturbări va produce acest lucru, ce transformări interne ale Europei, spre ce nouă formă de echilibru va gravita lumea în viitor.

Privind ca simplu muritor aceste probleme omenești, mă voi limita să meditez asupra apropierii inevitabile a unor popoare atît de diferite. Iată puși pentru prima oară față în față oameni care nu se consideraseră mai înainte unii pe alții decît total străini, și chiar erau, fiindcă nu avuseseră niciodată nevoie unii de alții. *Animale ciudate*, așa ziceam cu toții vorbind unii despre alții și, dacă eram constrînși să ne recunoaștem reciproc unele virtuți, sau o anumită superioritate în anumite domenii, procedam la fel ca atunci cînd constatam că unele animale au o vigoare, o agilitate, sau o hărnicie, care întrec pe cele ale omului.

Această situație se explică prin faptul că nu ne cunoaștem, sau ne cunoaștem numai ca negustori, ca beligeranți, sau ca împuterniciți ai politicii temporale sau spirituale, toate aceste relații presupunînd noțiunea esențială de adversar și corolarul ei, disprețul față de adversar.

Acest tip de relații este, în mod necesar, superficial. Nu numai că merge mînă în mînă cu o totală ignorare a vieții profunde a oamenilor, ci face din această ignoranță un postulat. Ar fi foarte greu, dacă nu imposibil, să înșeli, să jignești, sau să suprimi pe cineva ale cărui trăiri ți-ar fi cunoscute, a cărui sensibilitate o poți intui, comparînd-o cu a ta.

Tot ce se întîmplă astăzi, incită populațiile de pe glob la o stare de dependență reciprocă, atît de strînsă și implicînd schimburi de informații atît de rapide, încît în scurt timp popoarele nu vor mai putea să-și facă imagini false unele despre altele și să mai poată întreține doar acele relații care le-au fost impuse de unele manevre interesate. Va mai fi loc pe lume și pentru altceva, decît pentru acțiuni de exploatare, de infiltrație, de siluire, sau pentru concurență . . . .

(Orient et Occident, 1928)

Voltaire

. . . Pornind de la unele erori sau abuzuri juridice, Voltaire suscită, creează literalmente, o serie de « procese » care, datorită prestigiului și talentului său, au făcut o mare vîlvă. Ecourile se mai aud și astăzi. Numele împricinaților au devenit atît de celebre încît le evocăm adesea în conflictele actuale.

În ultima parte a vieții, Voltaire dă dovadă de o generozitate activă, de o neașteptată sensibilitate față de siluirile și nedreptățile săvîrșite sub pavăza legii, considerate pînă atunci drept efectele inevitabile (ba, poate, chiar condițiile necesare) existenței unei societăți organizate. Datorită evoluției spirituale, conceptul de criminalitate începea să fie luat în discuție în epoca aceea, dar delictele continuau să fie sancționate prin pedepse cumplite : tortura se practica în virtutea unei oribile rutine ; acuzații nu aveau nici o garanție că-și vor putea dovedi nevinovăția.

Voltaire redeschide procesele, revine asupra faptelor invocate în instanță, le cîntărește, confruntă mărturiile, compară acuzațiile făcute pe temeiuri șubrede cu groaznicele și excesivele măsuri de represiune.

Invocă rațiunea, *dar țintește drept în inimă.*

Cine poate rămîne de piatră văzînd adevărul înfrățindu-se cu mila? Și adevărul și mila trezesc în om ceea ce are mai omenesc, ceea ce viețuiește în ființa lui cînd este liber să fie el însuși, cînd poate privi în jur fără teamă și fără ură, așa cum prevede Codul.

Voltaire intervine în desfășurarea vieții sociale ca o putere individuală nerecunoscută și îndrăznește să înfrunte puterea oficială. Puterea lui Voltaire nu se legitimează decît prin noblețea scopului urmărit și pe demonstrarea necesității superioare a intervenției. Acțiunea lui se bazează pe talent, numai pe talent. Greșesc ! Pe talent, pe curaj și pe convingeri.

Voltaire scoate de sub jurisdicția magistraților procesele de care se ocupă, le sustrage aprecierii înguste, rutiniere, indiferenței și închistării profesionale, și

---

entitate metafizică, ci acea capacitate de transformare pe care o putem izola și distinge de toate celelalte, luînd în considerație anumite modificări ale mediului înconjurător, care nu pot fi atribuite decît unei acțiuni total diferită de cea a energiilor naturale cunoscute, întrucît spiritul constă în acțiunea de a opune și de a conjuga energiile naturale date. »[7]

Acestui spirit, capabil să transforme durerea în poeme sublime, teama în temple de o armonioasăă simetrie, acestui spirit capabil să îndemne pe toți arhitecții minții, sufletelor și așezărilor omenești să lucreze nu numai pentru contemporanii lor ci și pentru cei din generațiile care se vor succeda într-un timp atît de lung, încît se confundă cu eternitatea, îi încredințează Valéry misiunea să opereze disjuncția între două noțiuni care nu trebuie niciodată confundate: pacea și războiul.

« Pacea este, poate, starea de lucruri în cursul căreia ostilitatea, pe care o nutresc în mod firesc oamenii unii față de alții se manifestă prin creații și nu prin distrugeri, așa cum se întîmplă în timp de război. »[8]

Crezînd cu fermitate că nu e interzis, ci licit și recomandabil să speri că eforturile conjugate ale « spiritului » vor izbuti cel puțin să circumscrie, dacă nu să anihileze, efectele dezastruoase ale confuziei și dezordinei, generatoare de noi conflagrații cu repercusiuni incalculabile nu numai pentru țările beligerante, ci pentru popoarele din întreaga lume, Valéry desfășoară în perioada interbelică o prodigioasă activitate menită să contracareze planurile celor care « nu renunță la conceptul de război și fac tot ceea ce este necesar pentru ca această idee să se prezinte drept utilă ».[9]

În nenumărate conferințe, ținute în majoritatea centrelor culturale și științifice europene, în intervențiile sale în cadrul Comisiei de Arte și Litere a Societății Națiunilor, Comitetului pentru Cooperare Intelectuală, Pen Clubului și altor diverse organizații, în cursul întrevederilor sale cu marii savanți, gînditori și oameni de litere de a căror stimă și prietenie s-a bucurat — și printre aceștia se numără Einstein, Marie Curie, Louis de Broglie, Bergson, Langevin, André Gide, Charles du Bos, Hélène Vacaresco, Ortega Y Gasset, Rainer Maria Rilke — în articole, în prefețe la cărțile pe care le consideră utile, în cursurile ținute la Collège de France, în discursurile rostite la Academia Franceză sau la Sorbona, Valéry pledează pentru eradicarea conceptului de război din mintea și din sufletele oamenilor.

---

* Discurs pronunțat la Sorbona, în 10 decembrie 1944, cu ocazia aniversării a 250 de ani de la nașterea lui Voltaire.

le înfățișează acelui judecător care nu era însă deplin conștient că el este cel care trebuie să-și spună în ultimă instanță cuvîntul: *Omul*. Voltaire înfățișează legea Omului. Fără îndoială că această acțiune tulbură ordinea.

Trebuie să apară, cînd și cînd, în masa conștiinței medii a unui popor, un agent destructiv care să atace și să dizolve organismele moarte, lucrurile adevărate odinioară și care au încetat să mai fie, astfel un agent capabil să precipite dispariția celor ce nu vor să piară și care să incite nașterea și desvoltarea celor care ar putea și ar trebui să trăiască. Este necesar ca mintea care se odihnește și adoarme, legănată de ritmul egal al bunăstării, convinsă că nu va duce nicicînd lipsă de mijloace, după cum nu-i va slăbi nici puterea, să fie uneori zgîlțîită și trezită din somn ca să-și vadă limitele. Sînt pe lume boli care mult timp nu provoacă nici o durere, după cum sînt și dureri pe care cel care le îndură nu le poate nici defini, nici numi, cînd se vaită sau vrea să scape de ele. Voltaire a fost primul și cel mai activ dintre cei care au sensibilizat oamenii cu privire la anumite practici odioase, dar care nu erau considerate încă odioase, de vreme ce păreau indisolubil legate de exercitarea justiției. Trezește scrupule ce nu se iviseră, provoacă o revoltă nebănuită, care zăcea totuși în străfundurile sufletelor, față de anumite proceduri juridice inutile, injuste și cumplite, acceptate în virtutea unei vechi obișnuințe. Voltaire devine ca atare un fel de legislator de tip nou, deoarece definește și instituie o crimă nepomenită în analele justiției. Legile penale nu sancționaseră pînă la el decît infracțiunile și injuriile care lezau ordinea socială, Statul și religia de Stat. Voltaire proclamă că există crime împotriva umanității, că există crime împotriva gîndirii, și le pune sub acuzație(. . .)

Ce-ar putea face azi Voltaire? *Ce poate face azi o minte luminată?* Ce glas se va ridica deasupra tuturor celorlalte, ce glas va putea acoperi bubuitul exploziilor, vacarmul mașinilor, zarva produsă de diversele propagande difuzate din actualul Turn Babel, care ne intră în case la fiecare oră din zi și din noapte? Se va găsi oare un nou Voltaire pentru a incrimina lumea actuală?

Cel de al doilea război mondial izbucnește în toamna anului 1939 . . .

Martorul lucid, dar nu imparțial, întrucît intrase în 1919 în arenă, spunînd: « Ceea ce se întîmplă în lume nu mă interesează decît sub raportul intelectului »[10], nu mai asistă, ci participă din toată ființa lui rănită de moarte, la capitularea Franței. « Aș fi vrut să nu-mi fie dat să trăiesc o asemenea zi », notează Valéry în iunie 1940[11].

Războiul ia sfîrșit în Franța în august 1944, și puțini oameni au știut să exprime ceea ce au simțit, în ziua eliberării, atît de simplu și atît de pregnant: « Libertatea este o senzație. Libertatea se respiră »[12], dar Valéry nu poate uita că războiul continuă în lume.

Punînd, de data aceasta, mai presus de orice omul, omul plămădit din carne și sînge, Valéry acuză cu o neașteptată vehemență: « Ne va fi oare dat să mai vedem un nou Voltaire — gigantic și pe măsura lumii în flăcări — acuzînd, blestemînd, reducînd la dimensiunile unei crime odioase fărădelegea planetară de astăzi? Acum nu mai este vorba de cîțiva inocenți, de cîțiva indivizi torturați, de cîteva victime al căror număr ar putea fi socotit. Acum numărăm cu milioanele, dacă îi mai putem număra, oameni ca Jean Calas și cavalerul de la Barre . . . »[13]

S-ar zice că toate eforturile spiritului, toate acumulările fără precedent realizate de cunoașterea pozitivă, n-au servit decît la amplificarea metodelor de distrugere sălbatică a speței umane, după ce îi va fi năruit și speranța, nutrită de secole, și anume aceea că firea omului se va îmblînzi cu timpul.

Trebuie oare să acceptăm ideea că atrocitățile, asasinatele premeditate și comise la rece, nu pot fi niciodată considerate drept definitiv abolite, șterse de pe fața pămîntului? Unde zace ordinul dat de acel rege care a interzis tortura? Ce-au devenit tratatele și convențiile, încercările timide de la Haga, organismele de resort și clauzele de arbitraj pe care dorința unanimă a oamenilor — vorbesc de acele ființe *cu chipuri omenești* — le-au obținut de la reprezentanții lor?

Unde este Voltaire? Ce glas se va mai ridica azi? Și ne va fi oare dat să vedem un nou Voltaire — gigantic și pe măsura lumii în flăcări — acuzînd, blestemînd și reducînd la dimensiunile unei crime odioase fărădelegea planetară de astăzi? Acum nu mai este vorba de cîțiva inocenți, de cîțiva indivizi torturați, de cîteva victime al căror număr ar putea fi socotit. . . Acum numărăm cu milioanele — dacă-i mai putem număra — oameni ca Jean Calas și cavalerul de la Barre. Nu mai e vorba de a anula cîteva hotărîri judecătorești și de a modifica anumite legi. E vorba de întreaga structură a lumii politice și economice, care chiar în timp de pace nu era prea solidă, fiind adesea zguduită de apariția neașteptată a unor noi necesități și oscilînd neîncetat între abundență și penurie, între inerția vechilor obiceiuri și efervescența spontaneității creatoare. Totul riscă să piară în incendiul universal al războiului. . .

Iată ce se înfățișează ochiului minții (în acele rare momente cînd spiritul mai poate deveni stăpîn pe privirea sa), alcătuind un haos de contradicții, o succesiune de răsturnări în bine și în rău. În decurs de cîteva luni, am văzut nădejdea preschimbîndu-se în desnădejde și disperarea în speranță; am văzut cea mai strînsă alianță destrămîndu-se și pe cei uniți ieri luptînd azi în tabere adverse; vedem victoria unora transformîndu-se în înfrîngere, vedem pe învinșii de ieri înaintînd împreună spre izbîndă. . .

În românește de IRINA ELIADE

Victimele n-au putut fi numărate, dar se știe astăzi că, în cursul celui de al doilea război mondial, au pierit aproximativ 40 de milioane de oameni, dintre care 12 milioane în lagărele din Germania nazistă.

IRINA ELIADE

---

[1] Paul Valéry, « La crise de l'Esprit » in *Oeuvres de Paul Valéry*, Bibliothèque de la Pléiade, vol. I Paris, 1966, p. 988.

[2] « Ultima verba », op. cit., p. 70.

[3] « Une conquête méthodique », op. cit., p. 972.

[4] « La crise de l'Esprit », op. cit., p. 989.

[5] « Note » (ou l'Européen), op. cit., p. 1003.

[6] « La politique de l'esprit. Notre souverain bien. » Op. cit., p. 1015.

[7] Ibid. p. 1022.

[8] « La crise de l'esprit », op. cit., p. 993.

[9] « Préface à la lutte pour la paix », op. cit., p. 1147.

[10] « La crise de l'esprit », op. cit., p. 994.

[11] Introduction biographique, op. cit., p. 65.

[12] Ibid p. 69.

[13] « Voltaire », op. cit., p. 530.

PAUL VALÉRY

Priviri asupra lumii actuale

. . . *Trecutul*, mai mult sau mai puțin fantastic, sau, ulterior, mai mult sau mai puțin organizat, lucrează asupra viitorului cu o forță comparabilă aceleia a prezentului însuși. Sentimentele și ambițiile, în loc să fie rod al percepțiilor și datelor actuale, se înfierbîntă de amintirile de lectură, de amintirile amintirilor. Caracterul real al istoriei rezidă în participarea la istorie. Ideea de trecut nu dobîndește sens și nu constituie o valoare decît pentru omul care găsește în el însuși pasiunea pentru viitor. Viitorul, prin definiție, nu are reprezentare. Istoria îi conferă mijloacele de-a fi gîndit. Ea formează, pentru imaginație, o adevărată panoramă a situațiilor și catastrofelor, o galerie de strămoși, o formulare de acte, expresii, atitudini, de decizii oferite instabilității și incertitudinii noastre, pentru a ne ajuta *să devenim*. Ori de cîte ori un om sau o colectivitate, stînjeniți sau constrînși de anumite circumstanțe, sînt siliți să acționeze, preferă să consulte, în deliberarea lor, amintiri imaginare, decît să considere starea însăși a lucrurilor, *dacă ea nu s-a mai repetat niciodată pînă atunci*. Ascultînd de acel tip de lege a minimei acțiuni, refuzînd să creeze, să riposteze prin inventivitate situației originale, gîndirea ezitantă tinde să se apropie de automatism; ea solicită precedente și se dăruiește spiritului istoric care o determină *să-și amintească întîi*, chiar atunci cînd ar trebui să decidă pentru un caz cu totul nou. Istoria alimentează istoria.

[. . .] Părțile unei lumi finite și cunoscute depind, în mod necesar, din ce în ce mai mult, una de cealaltă.

Pînă acum, orice politică specula asupra *izolării evenimentelor*. Istoria era alcătuită din evenimente ce puteau fi *localizate*. Fiecare tulburare, produsă într-un punct de pe glob, se desfășura, parcă, într-o arie nelimitată; efectele sale erau nule pe o distanță suficient de mare; la Tokio, totul se petrecea ca și cînd Berlinul s-ar fi aflat la o depărtare infinită. Era, așadar, posibil, era chiar logic să prevezi, să calculezi și să întreprinzi. Era loc, în lume, pentru una sau mai multe mari politici bine conturate și urmate cu consecvență.

Epoca aceea se apropie de sfîrșit. Orice acțiune va antrena, pe viitor, o mulțime de interese neprevăzute în toate celelalte puncte ale globului, va provoca o suită de evenimente imediate, o dezordine cu ecouri într-o sferă închisă. *Efectele efectelor*, odinioară insensibile sau neglijabile în raport cu durata unei vieți omenești și cu raza de acțiune a puterii umane, se fac simțite aproape instantaneu la orice distanță, ricoșează imediat înspre propriile lor cauze, nu se amortizează decît în neprevăzut. În cîteva luni sau în nu prea mulți ani, previziunile se dovedesc eronate.

În cîteva săptămîni, circumstanțele cele mai îndepărtate preschimbă prietenul în dușman, dușmanul în aliat, victoria în înfrîngere. Nici un raționament economic nu este posibil. Experții se înșeală; paradoxul domnește. Într-un asemenea univers de relații și de contacte multiple, durata, continuitatea sau cauzalitatea devin de nerecunoscut; în fața acestei complexități eșuează curînd orice prudență, înțelepciune ori geniu.

Prudența, înțelepciunea, geniul nu sînt niciodată identificate decît grație unei anumite succesiuni de împliniri fericite; odată cu dominația accidentului și a dezordinii, e greu să mai discerni între jocul savant sau inspirat și jocul hazardului; cele mai minunate daruri se pierd.

(Din « Avant - Propos»)

În timpurile moderne, nici o putere, nici un imperiu din Europa nu și-a putut menține supremația, nu și-a putut comanda în voie supușii și nici măcar nu și-a putut păstra cuceririle mai mult de cincizeci de ani. Marii oameni de stat au eșuat, chiar cei mai norocoși și-au dus națiunile la ruină. Carol-Quintul, Ludovic al XIV-lea, Napoleon, Metternich, Bismarck — durată medie: patruzeci de ani. Fără excepție.

[. . .] Pacea este o victorie virtuală, tăcută, continuă, forțe posibile împotriva dorințelor probabile.

Nu va fi pace adevărată decît atunci cînd toată lumea va fi mulțumită. Cu alte cuvinte, nu se prea poate vorbi de pace adevărată. Nu există decît păci reale care, ca și războaiele, sînt doar expediente.

Singurele tratate valabile ar fi acelea care împacă intențiile nemărturisite.

Tot ce e avuabil e ca și lipsit de viitor.

Unii se mîndresc că și-au impus adversarului voința. Se întîmplă uneori să și reușească. Dar voința aceasta poate fi nefastă. Nimic nu mi se pare mai dificil decît să determini adevăratele interese ale unei națiuni, care nu trebuiesc confundate cu dorințele ei. Îndeplinirea dorințelor noastre nu ne abate totdeauna de la pieire.

Un război al cărui sfîrșit nu se datorează decît inegalității dintre forțele totale ale adversarilor, este un război în suspensie [. . .]

Despre națiuni

Nu e ușor să ai o reprezentare clară a ceea ce se numește o națiune. Trăsăturile cele mai simple, ca și cele mai pregnante, scapă localnicilor, deveniți insensibili la mereu aceleași imagini. Străinul le percepe prea intens, fără să resimtă acea cantitate de corespondențe intime și de reciprocități invizibile prin care se împlinește misterul comuniunii profunde a milioane de oameni.

Deci în două moduri te poți înșela asupra unei națiuni date.

De altfel, însăși ideea de națiune, în general, nu poate fi lesne definită. Spiritul se rătăcește printre aspectele foarte diverse ale acestei idei; ezită între modalitățile diferite de-a o defini. Abia i se pare că a găsit formula satisfăcătoare, și iată că aceasta îi și sugerează un caz particular pe care ea a uitat să-l înglobeze.

© Asociația Ziariștilor Independenți din România

Pe cît de familiară ne-a devenit ideea aceasta în rostire și de prezentă în sentimente, pe atît este de complexă sau de nedeterminată în fața reflexiei. Dar aceasta e soarta tuturor cuvintelor de mare importanță. Vorbim cu ușurință despre drept, rasă, proprietate. Dar ce sînt de fapt dreptul, rasa, proprietatea? O știm și nu o știm!

Astfel, toate aceste noțiuni puternice, deopotrivă abstracte și vitale, existînd uneori atît de intens și de imperios în noi, toți acești termeni ce compun în spiritul popoarelor și al oamenilor de stat, gîndurile, proiectele, raționamentele, deciziile de care atîrnă destinele, prosperitatea sau ruina, viața sau moartea ființei umane, sînt simboluri vagi și impure în fața reflexiei . . .

Totuși, cînd folosesc între ei aceste indefinisabile, oamenii se înțeleg foarte bine. Noțiunile acestea sînt, deci, clare și suficiente în dialog; obscure însă, și parcă infinit divergente, pentru fiecare luat în parte.

Națiunile sînt diferite una de cealaltă, așa cum sînt și oamenii, prin caracter, vîrstă, credință, obiceiuri și necesități. Națiunile își aruncă priviri curioase, anxioase; își zîmbesc; se privesc cu ostilitate; fiecare admiră la cealaltă un detaliu și îl imită, disprețuind ansamblul; sînt mușcate de gelozie sau dilatate de dispreț. Oricît de sinceră e uneori dorința lor de-a dialoga și de a se înțelege, dialogul devine totdeauna confuz și se întrerupe la un moment dat. Se ivesc nu știu ce stavile de netrecut în calea coerenței și continuității sale.

Nu puține sînt acelea ce nutresc, fiecare în parte, convingerea că ea este în sine, și prin sine, națiunea prin excelență, aleasa unui viitor fără sfîrșit și singura demnă să pretindă, indiferent de starea sa de moment, de mizeria sau de slăbiciunea sa, suprema propășire a virtualităților pe care și le atribuie. Fiecare invocă argumente ce țin de trecut sau de posibil; niciuneia nu îi place să-și recunoască nenorocirile ca pe copii legitimi. Indiferent că se compară între ele sub raportul suprafeței, al locuitorilor, al progresului material sau al moravurilor, al libertăților, al ordinei publice sau al culturii și creațiilor spiritului, sau chiar al amintirilor și speranțelor, fiecare națiune își găsește, obligatoriu, suficiente motive pentru a se prefera. În eterna partidă pe care o joacă, fiecare națiune are cărțile sale. Unele cărți reale, altele, însă, imaginare. Există națiuni care nu dețin decît atu-uri ale Evului Mediu, sau ale Antichității, valori moarte și venerabile; altele mizează pe artele frumoase, locurile pitorești sau muzica locală, pe farmecul lor sau pe nobilul lor trecut, cărți pe care le aruncă pe tapet în mijlocul adevăratelor trefle și adevăraților ași de pică.

Toate națiunile au motive prezente, trecute sau viitoare de a se crede incomparabile. De altfel și sînt. Una din cele mai serioase dificultăți ale politicii speculative constă tocmai în a compara aceste mari entități, care nu se aseamănă și nu se apropie una de cealaltă decît prin trăsături și mijloace exterioare. Dar faptul esențial care le constituie, principiul lor de existență, legătura internă care înlănțuie, între ei, indivizii unui popor și generațiile între ele, nu este aceeași pentru fiecare națiune. Uneori rasa, alteori limba, uneori teritoriul, alteori amintirile sau interesele instituie în mod diferit unitatea națională a unei aglomerări umane organizate. Cauza profundă a unei asemenea grupări poate fi de obîrșie cu totul diferită de cauza alteia.

Trebuie amintit națiunilor în creștere că nu există arbore în natură, care, plasat în cele mai favorabile condiții de lumină, de sol și de teren, să se poată dezvolta și întinde la nesfîrșit.

(Notes sur la grandeur et la décadence de l'Europe, 1938)

În românește de ALINA LEDEANU

ANDRÉ GIDE

Pentru o definire a Europei de mîine

Nu există o eroare mai gravă — și acest lucru este valabil atît pentru popoare cît și pentru indivizi — decît aceea de a crede că se poate trăi de unul singur.

«*France et Allemagne*» în Journal, N.R.F., 1941.

Oamenilor din generația mea le plăcea să stea acasă; nu prea știau mare lucru despre ceea ce se petrecea în afară și nu numai că nu sufereau din această pricină, dar se mai și mîndreau cu ignoranța lor. Lăsîndu-se prea ușor convinși că trec cu vederea doar ceea ce nu merită să fie cunoscut, oamenii respectivi considerau că ignorarea celorlalți reprezintă garanția superiorității lor. Am impresia că cei care vin după noi sînt mai curioși, dîndu-și seama de bucuriile și de avantajele oferite de spiritul de aventură; nu se mai simt, ca predecesorii lor, blazați, ca și cum ar fi văzut totul înainte de a fi pornit la drum. Noua generație înțelege așa cum se cuvine povestea femeii lui Lot și știe că dacă îți îndrepți mereu privirile înapoi, pentru a contempla necontenit «pămîntul străvechi și oamenii care au fost», riști să devii, ca și personajul biblic, o statuie de sare. Un imbold, iată ce caută tinerii de azi în tradiții și în studiul trecutului.

Dacă stau să cuget, nu sînt sigur că noua generație este așa cum am descris-o, dar așa mi-aș dori-o, întrucît consider că cei ce pretind că-ți cunoști cu atît mai bine propia țară, cu cît le cunoști mai puțin pe ale altora, comit o gravă eroare. Eu unul pot spune că printre străini am înțeles mai bine Franța și am iubit-o mai mult. Nu poți judeca bine fără a-ți lua o oarecare distanță, după cum este necesar să uiți de tine însuți pentru a te putea cunoaște [. . .]

«Dar cum va fi Europa de mîine?» — așa sună întrebarea dumneavoastră și la ea vi s-au trimis răspunsuri din diferite țări. Am impresia că, asupra anumitor puncte, corespondenții dumneavoastră sînt de acord, cu precădere asupra următoarelor: nici o țară din Europa nu va mai putea spera să-și vadă progresînd efec-

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

tiv propria cultură izolîndu-se de celelalte țări și fără colaborarea lor mediată; că atît din punct de vedere politic, economic, industrial — mă rog, din toate punctele de vedere — întreaga Europă merge spre dezastru, dacă fiecare țară se va gîndi numai la modalitatea de a se salva pe sine.

Desigur, nu sînteți decît în posesia unor răspunsuri, în care corespondenții dumneavoastră, aleși cu mare grijă și poate și cu presentimentul că vor răspunde în felul cum au făcut-o, își exprimă opiniile lor personale. Ca să spunem lucrurilor pe nume, problema Europei de mîine preocupă foarte puțin mințile oamenilor, sau, mai exact, nu preocupă decît foarte puține minți luminate. Sentimentul unui interes comun nu se trezește decît în fața unei primejdii comune și, pînă acum, simțul primejdiei n-a făcut decît să stîrnească popoarele din Europa să lupte unele împotriva altora. Obiceiul s-a împămîntenit și iată de ce ne vine atît de greu astăzi să avem în vedere pericolul care ne amenință — pe toți — eșecul.

(*L'Avenir de L'Europe* — răspuns la o anchetă a periodicului *Revue de Genéve* — în *Incidences*, N.R.F., Gallimard, 1924)

Chiar și înainte de război s-a pus această întrebare: o anumită civilizație, o anumită cultură, poate oare spera să se prelungească la nesfîrșit, urmînd o traiectorie directă și neîntreruptă? Și cum răspunsul este evident negativ, o a doua întrebare se ivește, corolar al celei dintîi: civilizația noastră, cultura noastră, pot fi prelungite în timp?

Această lume nouă, căreia i-am trecut pragul, se înscrie oare în aceeași serie cu cea precedentă? Continuăm trecutul? Dar dacă intrăm într-o nouă eră, cine va putea afirma că acest nou capitol întîi din noua carte este un nou capitol francez dintr-o nouă carte franceză?

Tradiția — ca și toate valorile pe care le reprezintă — este sortită să fie vînzolită și va trece mult timp pînă ce vom putea dibui, în apele tulburate, continuitatea personalității noastre și a istoriei noastre. Atunci va veni rîndul celor care au tăcut să ia cuvîntul . . . Rimbaud, Debussy, Cézanne chiar, pot să nu semene cu nici unul din artiștii recunoscuți de tradiția noastră, nefiind mai puțin francezi decît predecesorii lor; ei se pot deosebi de toți artiștii care au reprezentat Franța pînă în zilele noastre și să exprime, totuși, Franța. Dacă patria noastră nu ar mai fi în stare să se reînnoiască, ce rost ar mai avea lupta?

Artistul, care în timp ce creează este preocupat de ideea că este francez și că trebuie să compună o operă cu adevărat franceză, se condamnă pe el însuși la nonvaloare. Nu este în cauză ce-am fost, ci ceea ce sîntem [. . .]

Cînd ne-ați auzit vorbind despre cultura noastră europeană, v-ați amuzat pe socoteala noastră și, fiindcă nu v-ați străduit să înțelegeți la ce ne refeream prin aceste cuvinte, ați dat să se înțeleagă, ați crezut sau v-ați prefăcut numai, că ceea ce doream era desnaționalizarea literaturilor, pe cînd noi, dimpotrivă, susțineam că nu au valoare decît acele opere, profund revelatoare pentru pămînt și pentru popor, ale căror roade sînt.

Fapt ciudat este că această acuzație ne-a fost adusă de cei care ne reproșau pe de altă parte anumite tendințe individualiste, fiind de părere că estomparea diferențelor dintre oameni este profitabilă Statului. Am susținut, dimpotrivă, că cea mai desăvîrșită operă de artă este în același timp și cea mai personală, și că artistul nu are nimic de cîștigat încercînd să devină una cu valul care îi duce pe ceilalți; am susținut întotdeauna că nu prin reducere la același numitor, ci prin accentuarea individualității — dacă se poate spune așa — artistul își servește mai bine țara, așa cum, subliniindu-și caracterul național, o literatură se înscrie în cadrul valorilor umanității, dobîndindu-și întreaga semnificație. Convinși de adevărul cuvintelor biblice: « Cel care va voi să-și salveze viața, o va pierde, iar cel care o va dărui, o va recîștiga », credem că punctul culminant al individualismului se află în sacrificiu (dar liber consimțit) și că opera cea mai personală este totodată și cea mai plină de abnegație. Credem, de asemenea, că opera cea mai profund națională, cea mai caracteristică unui anumit popor, este în același timp cea care poate avea cel mai mare impact emoțional asupra oamenilor aparținînd unor popoare și civilizații diferite . . . Există oare un scriitor mai spaniol decît Cervantes, mai englez decît Shakespeare, mai italian decît Dante? Există oare artiști mai francezi decît Voltaire, Montaigne, Descartes sau Pascal? A fost oare cineva mai rus decît Dostoievski? Au existat oare creatori mai universal umani decît ei?

(*Réflexions sur L'Allemagne*, Gallimard, 1924)

Există oameni care se tot minunează că arta și gîndirea aparțin domeniului public. Toate regimurile protecționiste din lume nu vor împiedica vorbele, formele și sunetele să zboare peste frontiere, ca păsările deasupra zidurilor. Considerațiile patriotice, oricît ar fi ele de admirabile, nu mă vor împiedica să stau mereu la pîndă, așteptînd orice semn insolit. Sper mereu să apară noi forme de artă, gînduri noi; și dacă ar fi ca « noul » să vină din Marte, nimeni nu mă va convinge că gîndurile și formele noi îmi sînt dăunătoare, sau că ar fi fost mai bine să le ignor. A trecut mult timp de cînd la Bruyère a declarat că « Totul a fost spus . . . » Literaturile noastre de azi se deosebesc extraordinar de mult de cele antice . . . Se poate oare imagina un Balzac în vechea Grecie? Un Walt Whitman, un Dostoievski? Cîți nu vor mai veni după ei! Cîte comori nebănuite nu vor fi date la iveală! Vă propun o frumoasă definiție a geniului: geniul înseamnă a avea intuiția resurselor.

Sîntem departe de a le fi epuizat pe ale noastre.

(*Journal sans dates*, *L'Ermitage*, mai 1899, Gallimard, 1921)

În românește de IRINA ELIADE

©Asociația Ziariștilor Independenți din România

Un martor esențial

Continuînd preocupările generației de la 1898, Ortega y Gasset trăiește cu fervoare conflictul dintre hispanism și europenism. Spre deosebire de Unamuno, care oscilează un timp între necesitatea europenizării Spaniei și cea a hispanizării Europei, înclinînd în cele din urmă balanța pentru cea de a doua soluție, Ortega susține consecvent ideea europenizării. Însăși problema destinului culturii spaniole este pusă într-o perspectivă mai largă, în legătură cu problema culturii europene. Ortega aparține unui alt gen de scriitor, caracteristic pentru momentul intelectual din ajunul primului război mondial, ilustrat în Spania de o serie de personalități cu mare deschidere spre alte culturi: D'Ors, Marañón, Pérez de Ayala, Madariaga. În cadrul literaturii spaniole, poate fi asemuit cu Garcilaso și cu Cervantes, reprezentînd acelaș tip al spaniolului integral, de cultură europeană.

Necesitatea unei sinteze între național și european i se impune încă din tinerețe. Odată întors în Spania (1910), după studii strălucite de filosofie în Germania, Ortega se decide să-și asume destinul spaniol, de acord cu ideea centrală a filosofiei sale, care începe să se cristalizeze în această perioadă: destinul concret al omului este absorbția mediului, asumarea lui creatoare. Formula «Eu sînt eu și împrejurările în care trăiesc» rezumă atitudinea angajată a lui Ortega. Hotărîrea pe care o ia în acest moment crucial este să-și asume toate răspunderile morale care decurg din caracterul împrejurărilor spaniole, să acționeze hotărît asupra mediului, oricît ar fi acesta de ostil, încercînd să-l înalțe la nivelul celor mai dezvoltate țări ale Europei.

De la catedra de Metafizică a Universității din Madrid, pe care o deține mai mult de un sfert de secol, realizează o vastă acțiune de dezbatere a problemelor culturii spaniole într-un context european. Paralel cu activitatea de profesor, desfășoară o intensă activitate publicistică. Fără a face propriu-zis politică, Ortega intervine astfel cu mare eficiență în treburile publice în calitate de pedagog. Situîndu-se pe poziția unui înflăcărat patriotism critic, atacă violent politicianismul într-o serie de articole și conferințe de mare răsunet. În 1914 întemeiază Liga de educație politică spaniolă, *asociație asemănătoare* Societății Fabiene *a lui Bernard Shaw din secolul trecut, iar în 1923 ia naștere cea mai europeană dintre « fundațiile » lui Ortega y Gasset: celebra* Revista de Occidente, *în paginile căreia își dau întîlnire personalități de primă mărime ale vieții intelectuale spaniole și străine, de la García Lorca și Jorge Guillén la Einstein, Bergson și Husserl.*

Pentru Ortega unitatea Europei nu este un fenomen de ultimă oră, un obiectiv care aparține exclusiv viitorului. Această unitate există demult, dinainte de a exista națiunile europene, este o unitate în diversitate care trebuie păstrată și îmbogățită prin aportul tot mai rodnic al fiecăreia din națiunile care o alcătuiesc. Europa are nevoie de contribuția specifică a națiunilor europene, așa cum fiecare din aceste națiuni are nevoie de Europa. Este o concepție dinamică, organică, de o actualitate incontestabilă.

A. I.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET

Meditație despre Europa

Fiecare dintre popoarele cărora le aparținem au trăit permanent de-a lungul istoriei lor aceste două forme de viață: cea care vine din fondul lor european, comun cu al celorlalte, și cea diferențială care s-a creat pe acest fond. Dar cum realitatea pe care acesta o anunță are un caracter social, trebuie să fie exprimată în termeni sociologici, și atunci putem s-o formulăm astfel: societatea particulară pe care o constituie fiecare dintre națiunile noastre are de la bun început două dimensiuni. Printr-una din ele trăiește în marea societate europeană alcătuită din sistemul de obiceiuri europene, pe care, cu o expansiune deloc fericită, îl numim « civilizația » europeană; prin cealaltă dimeniune se comportă după repertoriul obiceiurilor ei particulare, adică diferențiale. Ei bine, dacă vom contempla sinoptic tot trecutul european vom observa că apare în el un anumit ritm, imprimat de precumpănirea pe care una din aceste două dimensiuni o dobîndește asupra celeilalte. Au fost secole în care societatea europeană domina viața particulară a fiecărui popor, cărora le-au urmat altele în care particularitățile naționale ieșeau în relief la fiecare popor. Ca exemplu al primei situații vom aminti numai două din aceste secole. Unul se situează în zorii istoriei europene: este secolul lui Carol cel Mare. În acest « europenism » al secolului al IX-lea nu avea prea mare importanță unitatea statală din aproape întregul Occident. Mult mai grăitoare pentru comunitatea europeană efectivă este, de exemplu, expansiunea în aproape toată Europa a frumoasei litere numite « minuscula carolingiană », din care provine scrierea noastră actuală, și înflorirea de cultură intelectuală care s-a numit « Renașterea carolingiană ».

Nimic mai caracteristic pentru unitatea vieții colective în toată aria geografică a Europei și, prin urmare, dovadă interesantă a comunicabilității domestice, am

* Fragmente din conferința *De Europa meditatio quaedam*, din 1949 și din prologul la cartea lui Johannes Haller — în versiune spaniolă — *Las épocas de la historia alemana (Epocile istoriei germane)*, din 1941.

© Asociația Ziariștilor Independenți din România

spune familiare, între toate popoarele, atunci în stare de germinație primară, decît paradoxalul fapt care urmează. Popoarele romanice, prin faptul că aparținuseră lumii romane, vorbeau, desigur, latina ca limbaj nativ și neaoș. Dar această latină era așa-numita « latină vulgară », care s-a format în secolele avanasate ale Imperiului și era, cu excepția unor modulații minime, identică în Galia și în Dalmația, în Hispania și România. Era o latină plebee, simplificată și degenerată. Dar irlandezii și britanicii, insuficient romanizați, nu vorbeau latina ca limbă maternă. Asta i-a obligat s-o învețe și, trebuind să învețe, au învățat o latină frumoasă sau cel puțin o latină mai bună. Și iată că, încercînd o întoarcere la vechea cultură, Carol cel Mare a trebuit să cheme din Insulele Britanice pe Alcuin și pe tovarășii săi ca să învețe latinește popoarele latine.

Un alt secol de precumpănire europeană, a ceea ce vom numi « europenism », este mai apropiat de perioada contemporană: este secolul al XVIII-lea. Despre el nu e nevoie să mai spunem nici un cuvînt, fiindcă este prea bine cunoscut.

Față de acestea întîlnim, în schimb, secole de particularism, în care fondul comun european e mai puțin activ și predominant, astfel încît peisajul vieții internaționale rămîne ca un orizont închis. Așa sînt unele secole ale Evului Mediu și mai ales secolele al XVII-lea și al XIX-lea (. . .)

Nimic mai reprezentativ și lămuritor pentru acea — am putea spune — unitară dualitate Europa-Națiune decît apariția, în timpul acestor ani ai secolului al XVII-lea, a literaturilor naționale în mod conștient naționale, prin urmare diferențiale. Fiindcă — fenomen ciudat ! — această dispersare relativă a culturii *superioare* europene, pînă atunci unitară, s-a produs tocmai ca efect al unei mișcări formal unitare și comune pentru Europa: Umanismul. Pînă într-atîta ambele dimensiuni — cea comun europeană și cea diferențiatoare națională — sînt legate între ele într-o permanentă reciprocitate și inspirîndu-se una din cealaltă ! În secolul al XVII-lea, deci, națiunile noastre ajung să fie organisme complete, și conștiința acestui fapt le face să se închidă — relativ — unele față de altele. Fenomenul este normal și corespunde evenimentelor care se petrec cînd se formează pe deplin, în corpuri organice pe care anatomiștii și fiziologiștii le numesc « obliterație », închiderea sau ocluziunea mai ales a sistemului osos. Astfel, la cîtva timp, uneori la cîțiva ani după naștere, copilul pierde fontanela, mică porțiune a capului în care oasele craniene nu sînt încă pe deplin închegate. (. . .)

Se cuvine să ne dăm seama mai bine că de multe secole — și, cu conștiința acestui fapt, de patru secole — toate popoarele Europei trăiesc supuse unei puteri publice care prin însăși puritatea ei dinamică nu îngăduie altă denumire decît cea extrasă din știința mecanică: « echilibrul european » sau *balance of Power*.

Acesta e autenticul guvern al Europei, care conduce în zborul lui prin istorie roiul de popoare, în același timp prevenitoare și agresive ca albinele, scăpate din ruinele lumii antice. Unitatea Europei nu-i o fantezie, ci e realitatea însăși, iar fantezia este tocmai contrariul: credința că Franța, Germania, Italia sau Spania sînt realități substanțiale, prin urmare complete și independente.

Se înțelege, totuși, că nu toată lumea percepe cu intensitatea evidenței realitatea Europei, fiindcă Europa nu e un « lucru », ci un echilibru. Încă din secolul al XVIII-lea istoricul Robertson a numit echilibrul european *the greatest secret of modern politics*.

Secret mare și paradox, fără îndoială ! Fiindcă echilibrul european sau balanța puterilor este o realitate care consistă în primul rînd în existența unei pluralități. Dacă această pluralitate se pierde, acea unitate dinamică s-ar risipi. Europa e, într-adevăr, un roi: multe albine și un singur zbor.

Acest caracter unitar al magnificei pluralități europene constituie ceea ce eu aș numi buna omogenitate, care este rodnică și dezirabilă și care-l făcea pe Montesquieu să spună: *L'Europe n'est qu'une nation composée de plusieurs*, iar pe Balzac, în chip mai romantic, îl făcea să vorbească despre *la grande famille continentale, dont tous les efforts tendent a je ne sais quel mystère de civilisation.*

Dacă privim, deci, națiunile « în zare », cum am privi un timbru poștal, descoperim în ele societatea europeană ca filigranul în coala de hîrtie. (. . .)

Se știe că o ființă omenească nu poate așa, nitam-nisam, să se apropie de o altă ființă omenească. De aceea istoria este însoțită de o evoluție a tehnicii apropierii, a cărei parte mai cunoscută și vizibilă este salutul. S-ar putea spune, cu anumite rezerve, că formele de salut sînt în legătură cu densitatea populației, prin urmare cu distanța normală la care se află oamenii unii față de alții. În Sahara fiecare tuareg posedă o rază de singurătate care atinge cîteva mile. Salutul tuaregului începe la o sută de yarzi și ține trei sferturi de oră. În China și Japonia, popoare numeroase, unde oamenii trăiesc îngrămădiți, într-un furnicar compact, salutul s-a complicat, devenind cea mai subtilă și complexă tehnică a politeții, atît de rafinată încît omului extrem-oriental europeanul îi face impresia unei ființe grosolane și insolente. În această apropiere superlativă totul rănește și devine periculos ; pînă și pronumele personale par niște impertinențe. De aceea japonezul a ajuns să le excludă din limba lui și în loc de « tu » spune ceva cam în genul « minunea prezentă », iar în loc de « eu » face o plecăciune și spune « mizeria aici de față ». Dacă o simplă schimbare de distanță între doi oameni comportă asemenea riscuri, închipuiți-vă primejdiile pe care le creează apropierea bruscă dintre popoare survenită în ultimele decenii. Cred că nu s-a remarcat îndeajuns importanța acestui nou factor, care merită o atenție mai mare.

S-a vorbit mult de intervenția sau neintervenția unor state în viața altor țări. Dar nu s-a vorbit, cel puțin nu s-a vorbit cu destulă hotărîre, de intervenția pe care astăzi o exercită opinia unor națiuni în viața altora, uneori foarte depărtate. Și aceasta e astăzi, după părerea mea, mult mai gravă decît cealaltă. Cred că avem de-a face aici cu o nouă problemă, de prim ordin pentru disciplina internațională. Se cuvine să se adopte o nouă tehnică de relații între popoare. În Anglia individul a

@Asociatia Ziaristilor Independenti din România

învățat să păstreze anumite precauții cînd își permite să-și exprime părerea cu privire la alt individ. Există legea care pedepsește calomnia, și mai există formidabila dictatură a « bunelor maniere ». Nu există nici un motiv ca opinia unui popor despre altul să nu sufere o reglementare similară.

Fiecare dintre națiunile europene este o societate în cel mai intens înțeles al acestui cuvînt, acela de societate națională. Constă în strînsa conviețuire a indivizilor germani în Germania, alături și față de conviețuirea nu mai puțin strînsă a francezilor în Franța, a englezilor în Anglia. Dar pe lîngă aceste societăți naționale — Germania, Franța, Anglia etc. — mai există o societate în care acestea trăiesc cufundate sau plutind pe ea: societatea europeană (. . .) Societatea europeană constă de asemenea în conviețuirea indivizilor care locuiesc pe continent și insulele învecinate. Această conviețuire e deosebită de cea națională, dar nu e mai puțin efectivă, mai puțin reală. Și asta se înțelege bine dacă ne amintim că, strict vorbind, conviețuirea europeană este anterioară celor naționale, că e mai veche decît formarea acestora și că ele s-au format treptat înăuntrul ei ca niște cheaguri mai dense. Prin urmare, nu s-a făcut tot cînd a fost prezentat ca personaj al dramei istorice Germania, Franța, Anglia etc. La toate aceste personaje trebuie să adăugăm alt personaj diferit de ele și la fel de operant ca ele: Europa. Deosebirea dintre Europa și națiunile europene ca « societate » constă în faptul următor: conviețuirea *sensu stricto* europeană este mai ușoară, în sensul că este mai puțin densă și compactă. În schimb, a fost anterioară și este mai degrabă permanentă. Nu a ajuns niciodată să se condenseze în forma superlativă de societate pe care o numim stat, dar a acționat întotdeauna, fără întreruperi, chiar dacă intensitatea a variat, în alte forme caracteristice pentru o « viață colectivă » cum sînt normele intime și uzanțele intelectuale, estetice, religioase, morale, economice, tehnice. Dacă înlăturăm la oricare din aceste națiuni componentele specific europene care le alcătuiesc, le tăiem două treimi din măruntaie.

Nu se poate vedea, deci, realitatea completă a unei națiuni europene, dacă este privită ca ceva care se termină cu ea însăși. Fiecare dintre aceste națiuni își înalță profilul ei particular, ca o protuberanță orografică, deasupra nivelului conviețuirii fundamentale care este realitatea europeană. Se despart și se izolează popoarele la suprafață, dar rămîn unite și nediferențiate în subsolul comun care ține din Islanda pînă în Caucaz. Din nefericire — am semnalat acest lucru în mai multe rînduri — nu s-a încercat niciodată să se scrie o istorie a societății europene în acest sens strict. Dacă s-ar face cu oarecare rigoare o asemenea încercare, cred că s-ar vedea limpede că istoria europeană n-a constat numai în luptele unor popoare împotriva altora, ci că, pe lîngă aceasta, a mai existat o luptă, plină de vicisitudini, între unele sau diferite sau toate națiunile europene și Europa ca unitate nediferențiată care le înglobează. Uneori predomină pluralitatea națiunilor asupra unității lor subterane; alteori, dimpotrivă, unitatea europeană supune unei omogenități pronunțate figurile divergente ale acestor națiuni. Fără a ține seama de aceasta nu poate fi stabilită cu o claritate satisfăcătoare imaginea anumitor epoci și a unor evenimente importante. De exemplu Evul Mediu timpuriu, care este o epocă în care precumpănește Europa. Popoarele care se nasc atunci trăiesc adaptîndu-se la formele pe care Roma le lăsase în aria europeană. E posibil oare, fără a sublinia acest fapt, să înțelegem bine ce a fost, ce a vrut să fie *Sacrul Imperiu Roman?* Nu rămînea această enormă idee întrucîtva estompată în paginile cărții lui Haller? Iar dacă acest lucru nu este destul de clar, cum am putea înțelege ideile cu care Carol Quintul și sfetnicii lui înfruntă situația Germaniei în 1519? Un cititor spaniol nu poate rămîne nepăsător cînd îl vede pe Haller clasificîndu-l pe Carol Quintul fără nici o ezitare și ca pe un lucru de la sine înțeles ca pe un om spaniol, fiindcă noi, spaniolii, știm foarte bine cît de greu i-a fost să se spaniolizeze și că, pe măsură ce s-a spaniolizat, a renunțat treptat la ideea medievală a *Sacrului Imperiu* și a acceptat — chiar împotriva dorinței lui — ideea națiunilor la plural și a « echilibrului european », care, înlocuind Imperiul, avea să domine în cele trei secole care au urmat.

Același lucru se petrece cu Reforma. Fără s-o declare, Haller simte că protestantismul, chiar dacă atinge culmea cea mai înaltă cu Luther, nu este un fenomen exclusiv, nici specific german, ci o mișcare în sens strict europeană, un război civil care izbucnește în societatea europeană. Nu trebuie oare să ne surprindă puțin că Haller ezită în fața unui fapt de un asemenea calibru, care deschide o întreagă epocă a istorie germane? Și Contrareforma este un fapt la origini european, și nu spaniol, cum mai susțin unii, chiar dacă a fost decisiv pentru istoria națională spaniolă.

Nu e cu putință să vedem bine națiunile europene fără să ne lovim de unitatea operantă în spatele lor, și nici nu e cu putință să observăm această unitate europeană în mod concret, nu numai ca o simplă frază, fără să descoperim înăuntrul ei perpetua agitație a interiorității ei plurale: națiunile. Această necontenită dinamică între unitate și pluralitate constituie, după părerea mea, adevărata optică sub a cărei perspectivă trebuie să definim destinele oricărei națiuni europene. (. . .) Fiecare dintre popoarele europene, ajungînd la deplina lui integrare în ceasul dezvoltării maxime, a făcut aceeași surprinzătoare și uriașă experiență: că celelalte popoare europene erau tot el, sau, invers spus, că el aparținea imensei societăți și unități de destin care este Europa. (. . .) Încă o dată și mai mult ca oricînd, spiritul istoric are acum în fața lui această formidabilă sarcină: să facă să progreseze unitatea Europei, fără ca națiunile din interiorul ei să-și piardă vitalitatea, pluralitatea glorioasă în care a consistat bogăția și strălucirea fără egal a istoriei sale.

În românește de ANDREI IONESCU

© Asociația Ziariștilor Independenți din România

T. S. Eliot și demnitatea culturii

Ca și ceilalți scriitori ai acelei perioade, Eliot propune un nou mod de a citi, o lectură încordată și inventivă; *Tărîm pustiu*, *Miercurea Cenușii*, *Gerontion*, ca și poemele mai scurte (care au, majoritatea, aerul unor exerciții în vederea celor cîteva poeme lungi) se citesc sacadat și impun lectorului efortul de a reface, de a intui poate, o coerență absentă. Sînt poeme laconice, în care ambiguitatea stă pe primul plan, în care există o bogăție incertă de sensuri, menită să cultive în lectură gustul mereu vigilent pentru opțiune. Această libertate propusă lecturii, Eliot n-a obosit s-o afirme de nenumerate ori; ea l-a împins să inițieze, fără voia lui, ceea ce ulterior a fost numit « noua » critică, prin formularea convingerii că sensul unui text poetic este în primul rînd o decizie individuală a fiecărui lector în parte. Că publicul contemporan lui Eliot nu accepta această libertate a lecturii care i se oferea, că se rătăcea în ambiguitatea ei derutantă, stau dovadă numeroasele recenzii echivoce apărute la scurtă vreme după publicarea poemului *Tărîm pustiu* (în același an, 1922, cu romanul lui James Joyce *Ulysses*). Poemul a fost, astfel, decretat de unii, « amestec nebunesc » de « ipoteci » poetice, de versuri luate pe datorie de la alții, prea numeroși pentru a putea fi înșirați (Charles Powell); titlul, « waste land » (tărîm pustiu, irosit) a fost prompt asociat cu « waste paper » (hîrtie irosită); a fost etichetat drept o mostră de erudiție și necrofilie literară, și asemuit chiar cu o « broască rîioasă » înzorzonată cu giuvaeruri de împrumut (F. L. Lucas); Yvor Winters detecta în el simptomul sigur al morții intelectuale și afective a poeziei; Karl Shapiro se revolta că, în 1960, poemul devenise « vaca sacră », « farsa » ilustră a poeziei moderne, obiect de jalnică « pioșenie » literară; Humbert Wolfe decreta că Eliot e un poet incapabil să facă poezie, și că poemul lui e un exemplu de « cîrcel poetic »; A. C. Ward, experimentat autor de invective la adresa lui Eliot, îl consideră inițiatorul « detectivismului » în analiza de text, și prevede un viitor sumbru întregii culturi engleze, în cazul că aceasta nu se va curăți de contribuția lui « poetică, critică și dramatică ».

Cu totul altfel decît în poezie, însă, stau lucrurile cu gîndirea critică a lui T. S. Eliot, cu concepția lui despre literatură, despre cultură. Aici inteligența lui Eliot respiră un aer conservator. E drept că îi aparțin concepte care au făcut carieră în agitația fostei critici « noi »; « corelativul obiectiv » al emoției în poezie, « disocierea » sensibilității poetice începută în Anglia după sec. XVII și altele, nu foarte numeroase. Școala de analiză literară a lui I. A. Richards, care a apreciat și a preluat astfel de termeni, a fost însă asemuită neiertător de Eliot cu un « storcător de lămîie » în critică (« the lemon-squeezer school of criticism »). Unul din ultimele eseuri ale poetului (*Critica criticului*, 1961) desființează, de altfel, conceptele de tinerețe, explicîndu-le ca pe un fel de etichete savante, superficiale justificări teoretice pentru opțiuni mai profunde, cum ar fi simpatia pentru un anumit gen de poezie (aceea în care emoția e încifrată, transferată în « corelativi obiectivi »), ori de poeți (cei metafizici englezi, din sec. XVII).

Cu toate că o întreagă școală critică se trage din eseurile lui T. S. Eliot (o școală care e actuală și în zilele noastre, și de care Eliot fără îndoială că s-ar fi desolidarizat, așa cum a făcut-o încă de la începuturile ei), gîndirea critică a poetului nu este, în esența ei, inovatoare. Transpare în ea ceva din formația filozofică în parte germană, a celui, care a studiat un an de zile în Germania filozofia, la Universitatea din Marburg(1914), ca și din toleranța sceptică a celui care făcuse o disertație despre filozofia lui F. H. Bradley (publicată abia la bătrînețe, în 1964, la zeci de ani după ce o încheiase și de bună voie o abandonase, și în a cărei prefață tîrzie a declarat că nici măcar nu o mai înțelege), a acelui Eliot care, venind în Anglia în pragul primului război mondial, a renunțat la cariera filozofică universitară. Demersul lui Eliot în critică, dar și în eseuri, mai ales în *Note pentru definirea culturii* (1948), este tacticos, nespectaculos, precaut și prudent față de nou, pornit să conserve cu parcimonie. Această înclinație se putea ghici încă din primul volum de critică literară, *Pădurea sacră*, în ciuda tonului lui bătăios. Eliot formula acolo termenii în care vedea tradiția literară, ca o « ordine simultană » de opere, toate demne de atenția lecturii actuale, fie ele scrise de autori dispăruți, de unii în viață ori, cine știe, de alții încă necunoscuți, urmînd a fi recunoscuți ca scriitori în viitor.

T. S. ELIOT

Cultură națională și cultură universală

O cultură națională este rezultanta unui număr nedefinit de culturi regionale care, la rîndul lor, apar alcătuite din variate culturi locale mai mărunte. Ideal vorbind, fiecare sat, și, desigur, în chip mult mai evident, orașele mai mari, ar trebui să-și aibă specificul lor. Pe de altă parte, am spus mai înainte că o cultură națională are numai de profitat din apropierea de alte culturi din afara ei, atît prin ceea ce dă, cît și prin ceea ce primește; ne vom îndrepta acum în direcția opusă, pornind de la restrîns spre cuprinzător. Mergînd pe această cale, descoperim că termenul de *cultură* cunoaște cîteva accepțiuni diferite: cuvîntul *semnifică* altceva atunci cînd ne referim la cultura unui sat, a unui ținut delimitat, sau a unei insule ca Marea Britanie, care cuprinde în sînul ei cîteva culturi etnic deosebite; sensul e cu totul altul și mai profund atunci cînd ajungem să vorbim de « cultura europeană ». [...]

Perspectiva unei posibile « culturi universale » ar trebui să intereseze îndeosebi pe adepții feluritelor planuri de federație ori de guvernare unică mondială, întrucît, în chip evident, cîtă vreme vor exista culturi opuse una alteia, dincolo de o anumită limită și fără putință de împăcare, toate încercările de unificare politico-economică

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

se vor dovedi zadarnice. Am spus « dincolo de o anumită limită », deoarece orice relație dintre două culturi este, de fapt, un echilibru între două forțe: atracție și respingere; fără atracție, culturile nu s-ar putea influența reciproc, iar fără respingere le-ar fi peste putință să supraviețuiască în calitate de culturi distincte: fie că una din ele ar absorbi-o pe cealaltă, fie că s-ar topi amîndouă într-o cultură unică. Or, zeloșii unor forme de guvernare mondială — aproape fără să-și dea seama — par uneori convinși că această unitate, preconizată de ei în organizare, ar avea valoare absolută și că, dacă deosebirile de cultură s-ar dovedi un obstacol în calea ei, acestea ar trebui desființate. Dacă acești zeloși au un oarecare simț umanitar, e posibil să considere că procesul acesta se va desfășura în mod natural, poate chiar pe nesimțite: eventual, s-ar putea — desigur fără ca ei să-și dea seama — să li se pară firesc ca acea cultură universală, la care s-ar ajunge în cele din urmă, să nu fie altceva decît o extindere a propriei lor culturi.

... Făuritorii de planuri mondiale, oricît ar fi ei de serioși și omenoși — în cazul în care am fi încredințați că metodele lor au sorți de izbîndă —, ar putea constitui o amenințare la fel de gravă la adresa culturii, ca și cei care recurg la procedee mai violente. Că așa stau lucrurile reiese și din ceea ce am demonstrat pînă acum cu privire la valoarea culturilor regionale, de unde decurge că o cultură mondială cu înfățișare uniformă nici nu s-ar putea numi cultură. Ea ar reprezenta o umanitate dezumanizată. Ar fi un adevărat coșmar. Totuși, pe de altă parte, nu putem abandona cu totul ideea unei culturi universale. Chiar dacă ne-am mulțumi cu idealul de « cultură europeană », tot ne-ar fi cu neputință să trasăm granițe despărțitoare. Cultura europeană are un spațiu propriu, dar nu și granițe clare; nu putem ridica ziduri chinezești. Noțiunea de cultură europeană de sine stătătoare ar fi la fel de nefastă ca și noțiunea de cultură națională neatîrnată: ea s-ar dovedi în cele din urmă la fel de absurdă ca și ideea de a păstra necontaminată cultura regională dintr-un anume comitat ori sat din Anglia. Sîntem, așadar, determinați să conservăm acest ideal al culturii universale, chiar dacă în același timp sîntem siliți să recunoaștem că, în sens palpabil, această cultură *universală* este greu de închipuit. O putem concepe doar ca pe o încheiere logică a relațiilor dintre culturi. La fel cum înțelegem că diferite regiuni britanice au, într-un sens, o cultură comună, cu toate că această cultură comună există numai prin variatele ei manifestări locale, tot așa trebuie să aspirăm la o cultură universală care să nu știrbească în nici un fel particularitățile elementelor ce o alcătuiesc.

Unitatea culturii europene

Arta, spunea Goethe, stă în hotărnicire; poet mare este acela care folosește cît mai bine, în hotarele ei, o limbă anume, propria sa limbă. Poetul cu adevărat mare face din propria sa limbă o limbă majoră. Este, pe de altă parte, adevărat că, la popoarele mai importante sîntem înclinați să descoperim semnele perfecțiunii cu precădere într-unul sau altul dintre domeniile artei; Italia, de pildă, și apoi Franța, în pictură; Germania în muzică, iar Anglia în poezie. Dar, ceea ce reține atenția este faptul că nici o artă n-a fost vreodată reprezentată în exclusivitate de o anume țară a Europei. Apoi, au fost momente cînd alte țări s-au dovedit mai importante decît Anglia în domeniul poeziei. Spre exemplu, în ultimii ani ai secolului al XVIII-lea și primul pătrar al veacului al XIX-lea, poezia romantică engleză a dominat cu certitudine. Dar în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Franța a fost aceea care a dat contribuțiile cele mai substanțiale la edificiul poeziei europene. Mă refer la direcția care începe cu Baudelaire și culminează cu Paul Valéry. Îndrăznesc chiar să afirm că, fără această direcție franceză, cu greu și-ar fi putut scrie ulterior opera trei poeți aparținînd altor limbi — trei poeți foarte diferiți între ei — și anume W.B. Yeats, Rainer Maria Rilke, și, dacă mi-e permis, eu însumi. Ba, mai mult — iată cît de complicate sînt influențele literare —, nu trebuie să uităm că însăși această mișcare din Franța se desfășura în umbra unui american de origine irlandeză: Edgar Allan Poe.

Era evident că eseul cu pricina (*Tradiție și talent individual*) pleda în primul rînd pentru acceptarea poeților noi la acea vreme (printre care se numără Eliot însuși) în rîndul poeților respectați și citiți; dar lupta cu prejudecățile publicului cititor era dată de Eliot pe tărîmul literaturii trecute. E drept că el încerca pe atunci să spargă o nișă în trecutul literar, să creeze un spațiu unde să încapă poeții noi, poeții încă necitiți, poezia viitorului care pe zi ce trece aluneca în prezent; dar, cu vremea, accentul avea să se mute și, pe nesimțite, avea să se formuleze interesul lui fundamental pentru păstrarea unei *continuități a culturii*, în timp ca și în spațiu.

În mod paradoxal, ideea de o viață a contradictoriului Eliot, pentru care « da » era nedespărțit de « nu » în sînul aceleiași propozițiuni, a fost *unitatea culturii europene*, pomenită constant în mai fiecare eseu. Preocuparea lui de a înviora spiritul european se apropie de cea a unui contemporan cu care gîndirea lui Eliot a avut multe puncte comune, Paul Valéry. Dorința de libertate intelectuală, de toleranță, de respirație largă pentru cultură (« Cultura nu are hotare închise », spunea Eliot), ca și receptivitatea la tot ce e nou în poezie, unită însă cu o rigoare clasică a gîndirii, cu o judecată conservatoare în sensul că impune oricărui obiect judecat etalonul verificat al perfecțiunii clasice, îi caracterizează pe amîndoi. În majoritatea eseurilor, raționamentul critic al lui Eliot face apel la cultura clasică greacă și latină; termenul « clasic » este definit și redefinit de nenumărate ori, în strînsă legătură cu cel de « universalitate » în cultură; orice autor englez este sistematic încadrat în tiparul mai larg al culturii europene și universale. Fie că e vorba de Dante (pentru care Eliot a avut un adevărat cult), ori despre vreun poet minor englez (poezia minoră fiind un alt concept îndelung redefinit de Eliot, deși fără rezultat notabil), Eliot scrie nu numai cu « istoria în măduva oaselor », cum recomanda el însuși în eseul său de tinerețe *Tradiție și talent individual*, dar și cu sentimentul că în corpul culturii europene curge și azi același sînge, greco-latin, cu sentimentul că trecutul are, sau ar trebui să aibă, un efect în primul rînd unificator asupra culturii prezente.

Laureat al premiului Nobel pentru literatură (1948), Eliot reprezintă cultura europeană atît ca gînditor cît și ca poet. Ceea ce unii dintre contemporanii lui imediați acuzau drept erudiție, dificultate căutată, intelectualitate uscată și excesivă, dacă nu chiar drept plagiat, în versurile lui, cînd procedeul *ecourilor livrești* introdus de Eliot nu mai e o noutate, ne apare ca o *poezie livrescă* accesibilă și de calitate. Versurile altor poeți, într-adevăr impresionant de mulți la număr, din mai multe țări și din mai multe epoci ale Europei, reproduse în *Tărîm pustiu*, nu ne mai irită, nu ne mai par a fi rezultatul unei dorințe de a fi interesant cu orice preț, și nici marca unei dificultăți căutate; ele alcătuiesc pentru cititorul de azi (la al cărui gust literar Eliot a contribuit în mod hotărîtor) un ingenios *esperanto*

© Asociația Ziariștilor Independenți din România

Chiar şi atunci cînd o ţară, o limbă, se află înaintea celorlalte, nu trebuie să avem prejudecata că poeţii care au împins-o înainte sînt neapărat şi poeţii ei cei mai mari. Am pomenit înainte de mişcarea romantică în Anglia. Dar, la acea vreme, scria şi Goethe. Nu mi-e cunoscut nici un criteriu cu ajutorul căruia să putem estima, măcar relativ, importanţa lui Goethe şi Wordsworth unul faţă de altul, ca poeţi; dar, în totalitatea ei, opera lui Goethe are un orizont care îl ridică pe Goethe mai sus. De altfel, nici unul dintre poeţii contemporani cu Wordsworth nu suportă comparaţie cu Goethe.

Afirmînd toate acestea, am căutat să iau în considerare un alt adevăr important privind poezia europeană. Acest adevăr stă în faptul că nici o naţiune, nici o limbă, n-ar fi ajuns la realizările pe care i le cunoaştem, dacă aceeaşi artă n-ar fi fost cultivată totodată în ţările şi în limbile popoarelor învecinate. Nu putem într-adevăr înţelege nici o literatură europeană dacă nu cunoaştem, cît mai bine cu putinţă, pe celelalte. Examinînd în această perspectivă istoria poeziei în Europa, descoperim o reţea de influenţe întreţesute în toate direcţiile. Au existat poeţi buni care şi-au cunoscut doar propria limbă, dar pînă şi aceştia au suferit influenţe, asimilate din exterior de către alţi scriitori de aceeaşi limbă, care le-au preluat, răspîndindu-le. Capacitatea fiecărei literaturi de a se reînnoi, de a inaugura o activitate creatoare, de a descoperi căi noi în folosirea cuvîntului, depinde de doi factori. Mai întîi, de capacitatea acelei literaturi de a primi şi asimila influenţele din afară. Apoi, de capacitatea ei de a se întoarce asupră-şi înapoi în timp, pentru a învăţa din propriile sale începuturi. În ce priveşte primul factor, atunci cînd ţările Europei sînt izolate între ele, cînd poeţii nu mai citesc altceva decît literatura propriei limbi, poezia acestor ţări se îndreaptă spre deteriorare sigură. Cît despre al doilea, aş dori să fac următoarea precizare importantă: fiecare literatură trebuie să pornească de la obîrşii proprii, specifice, de la rădăcini adînc înfipte în istoria ei; o importanţă la fel de mare o au însă şi începuturile noastre comune, ale tuturor: literaturile Romei, Greciei, Israelului.

Politică şi cultură

Nu susţin că politica şi cultura n-au nimic comun. Dacă ar putea fi izolate total una de alta, poate că problema ar fi mai simplă. Structura politică a unei naţiuni îi afectează cultura şi este ea însăşi, la rîndul ei, afectată de cultură. Numai că, în zilele noastre, ne interesăm prea mult de politica internă a celorlalţi şi, în acelaşi timp, culturile noastre se întîlnesc prea puţin. Confuzia culturii cu politica poate conduce pe două drumuri diferite. Ea poate determina o naţiune să fie intolerantă faţă de toate celelalte culturi, pînă într-atît încît să se simtă îndemnată să stîrpească, să remodeleze toate culturile dimprejurul ei. O eroare a Germaniei hitleriste a fost tocmai aceea de a fi considerat toate culturile, cu excepţia celei germane, dacă nu decadente, barbare. Nu trebuie încurajată o astfel de aroganţă. Cealaltă cale deschisă prin confuzia culturii cu politica duce spre noţiunea ideală a unui stat mondial, în care n-ar mai exista, chipurile, în cele din urmă, decît o singură cultură uniformă. Nu intenţionez să critic vreun plan de organizare mondială. Astfel de planuri ţin de domeniul ingineriei, al născocirii de mecanisme. Mecanismele sînt trebuincioase, şi cu cît sînt mai bine puse la punct, cu atît sînt mai bune. Dar cultura se caracterizează prin aceea că ea este supusă unui proces de creştere organică; nu putem construi un copac, putem doar să-l sădim şi să aşteptăm să se maturizeze, atunci cînd îi vine vremea; iar după ce a crescut, nu avem dreptul să ne plîngem dacă descoperim că dintr-o ghindă a ieşit un stejar, iar nu, potrivit aşteptărilor noastre, un ulm. La rîndul ei, structura politică este, în parte, construcţie, în parte desvoltare; ea este în parte un mecanism, şi acelaşi mecanism — dacă se dovedeşte bun — e bun pentru toate popoarele, în egală măsură; în parte, ea este totuşi şi dezvoltare organică, paralel cu şi pornind de la cultura naţiunii, ceea ce, tocmai o face să se deosebească de cea a altor naţiuni. Pentru ca în Europa să avem o cultură sănătoasă, sînt necesare două lucruri: primul, ca fiecare ţară să aibă o cultură bine individualizată; şi al doilea, ca diferitele culturi să admită că există între ele relaţii reciproce, aşa încît oricare

---

literar, o limbă aparte a emoţiei poetice, prin care Eliot ne comunică indirect credinţa sa în unitatea esenţială a culturii europene. Semnificativ pentru acest procedeu al « ecourilor » intelectuale, din literatura copilăriei, literatura călătoriei, literatura iubirii şi a morţii, pe scurt, dintr-un fond comun de cultură europeană, este finalul poemului *Tărîm pustiu*:

« . . .Şedeam aşa pe ţărm
Pescuind, cîmpul neroditor mi se-ntindea în urmă
Să-mi pun măcar în ordine ţinutul ?
Podul Londrei se dărîmă se dărîmă
Poi s'ascose nel foco che gli affina
Quando fiam uzi chelidon — O rîndunică rîndunică
Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie
Am adunat aceste frînturi în jurul sfărîmăturilor mele
Ei bine am să vă fac pe plac. Hieronymo e din nou nebun.
Datta. Dayadhvam. Damyata.
Shantih shantih shantih ».

Se ghiceşte în acest lung poem (drastic scurtat de intervenţia lui Ezra Pound) scris după primul război mondial, ca şi în *Cvartete*, dintre care o parte au apărut în timpul celui de-al doilea război mondial, o participare a lui Eliot la istorie care nu e la fel de evidentă în eseurile lui.

În eseul *În castelul lui Barbă Albastră* (1971), subintitulat *Note pentru o re-definire a culturii*, George Steiner îşi propunea să dea o replică *Notelor pentru o definire a culturii*, publicate de Eliot în 1948. George Steiner îl acuză pe Eliot tocmai de neparticipare la istoria contemporană, de nesesizare a infernului belic, a «coerenţei pierdute » a Europei postbelice. Eliot, într-adevăr, a pomenit rareori direct de «mutilarea şi desfigurarea » Europei (*Ce este un clasic ?*) din vremea războiului, dar trebuie să recunoaştem că istoria este totuşi prezentă, indirect, în imaginile sumbre, ca şi în respiraţia retezată, în incoerenţa voită a poemelor. George Steiner conturează în eseul lui o imagine imediată a lumii moderne, lucru de care Eliot, măsurîndu-se permanent cu acea rigoare clasică a judecăţii, s-a ferit. Acolo unde George Steiner particularizează şi descrie concret, Eliot a preferat să se detaşeze de moment, să privească în general; intenţia lui era să trezească cititorilor (din toate timpurile) sentimentul că trebuie să se apere oricînd — nu numai pe timp de război — de fărîmiţare, fie ea în spaţiu ori în timp, că trebuie să păstreze întreagă personalitatea Europei, demnitatea culturii ei.

Refuzul de a îngădui fărîmiţarea spiritului european, Eliot şi-l manifestă în *Note pentru o definire a culturii* încă din titlu, printr-un fel de « *corelativ obiectiv* » *semantic*

@Asociatia Ziaristilor Independenti din România

să poată cunoaște influența celorlalte. Lucrul acesta este posibil datorită faptului că în cultura europeană există un element comun, o istorie edificată pe o anume interdependență dintre gîndire, sentimente și comportament, pe un schimb între arte și idei.

. . . Îmi propuneam, la sfîrșitul părții a doua, să clarific ceea ce înțeleg prin termenul de cultură. Ca și « democrația », acest termen trebuie nu numai definit, ci și ilustrat aproape de fiecare dată cînd îl folosim. E necesar să stabilim clar ce înțelegem prin « cultură », pentru a putea apoi clarifica distincția dintre organizarea materială a Europei și organismul ei spiritual. Dacă acesta din urmă ar dispărea, în locul Europei, ne-am trezi că supunem organizării doar o simplă masă de oameni, vorbitori de diferite limbi. Dar, în acest caz, oamenii nu ar mai avea de ce să continue a vorbi neapărat pe limba lor, întrucît nu ar mai avea nimic de spus care să nu poată fi exprimat la fel de bine în oricare altă limbă: altfel spus, nu ar mai avea nimic de rostit prin poezie. Am afirmat și în alte rînduri că nu poate exista o cultură « europeană » cîtă vreme unele state ale Europei sînt izolate de altele: voi adăuga acum că nu poate exista cultură europeană nici în situația în care aceste state ar fi puse în situația de a semăna leit unele cu celelalte. Este necesară o anumită varietate în sînul unității: nu o unitate de organizare, ci una firească, nesilită.

Așadar, în primul rînd, înțeleg prin « cultură » ceea ce înțelege un antropolog: modul de viață al unui popor anume, stabilit într-un spațiu definit. Cultura, luată în acest sens, se manifestă în artele poporului respectiv, în sistemul lui social, în obiceiurile și datinile, în religia lui. Nu se poate spune că simpla însumare a acestora poate alcătui o cultură, chiar dacă uneori, pentru a simplifica lucrurile, ne apropiem primejdios de mult de această afirmație. Acestea nu sînt elementele constitutive în care, la fel ca și un trup omenesc, o cultură poate fi, la rigoare, dezmembrată. O ființă omenească, însă, e mai mult decît simpla îmbinare a feluritelor sale părți trupești: în mod asemănător, și cultura reprezintă mai mult decît o alăturare simplă de arte, datini și credințe. Toate acestea se influențează reciproc, și numai înțelegîndu-le pe toate poți ajunge să înțelegi pe deplin una singură dintre ele. În altă ordine de idei, există culturi aflate pe o treaptă mai înaltă și culturi care se află pe trepte mai puțin înalte; cele dintîi se remarcă prin diferențierea funcțiilor, ceea ce face să putem vorbi, în cazul lor, de pături sociale cu un nivel cultural mai ridicat sau, dimpotrivă, mai scăzut, așa cum, în definitiv, și despre unii oameni recunoaștem că sînt excepțional de cultivați. Cultura unui artist sau filozof e, firește, cu totul alta decît cultura unui miner ori a unui lucrător al pămîntului; cultura unui poet e și ea diferită de cea a unui politician; într-o societate sănătoasă, însă, acestea alcătuiesc laolaltă o cultură unică; atunci, artistul, poetul, filozoful, politicianul și lucrătorul agricol au, în comun, o cultură pe care nu o împărtășesc cu cei avînd aceleași îndeletniciri, în alte țări.

Este așadar evident că, într-unul din sensuri, unitatea culturii reprezintă de fapt unitatea oamenilor care locuiesc în aceeași țară și vorbesc aceeași limbă: aceasta pentru că a vorbi aceeași limbă implică faptul de a gîndi, simți, și trăi emoții pe care le resimt altfel vorbitorii unei alte limbi. Ceea ce nu înseamnă, însă, că nu se produc modificări reciproce între culturile diferitelor popoare: după cum putem întrevedea astăzi viitorul, s-ar părea că fiecare parte a lumii va avea, curînd, puterea să le modifice, într-un sens, pe toate celelalte. Aminteam mai înainte că, în trecut, diferitele culturi ale Europei au avut numai de profitat de pe urma influențelor lor reciproce. Am afirmat, de asemenea, că acea cultură națională care se izolează voit, ori care e ruptă de celelalte datorită unor împrejurări ce nu depind de ea, suferă de pe urma acestei izolări. Spuneam, de asemenea, că atît țara care primește de la o cultură străină fără să poată da ceva în schimb, cît și țara care țintește să-și impună cultura unei alte țări, refuzînd să accepte ceva în schimb, au în egală măsură de suferit de pe urma acestei lipse de reciprocitate.

Lucrurile nu se reduc, însă, la un simplu schimb general de influențe culturale. E greu de închipuit că am putea stabili schimburi egale cu toate celelalte națiuni:

---

al ideii. George Steiner descrie condiția materială prezentă a Europei și este intrigat de detașarea neutră, de refugiul lui Eliot într-o imagine religioasă a viitorului:

« Ceea ce fusese doar o eroare, o necontrolabilă întîmplare nefericită în timpul primului război mondial, a devenit o adevărată metodă pentru cel de-al doilea. (. . .) . . . nu pot fi analizate ideea de cultură, idealul în cultură, fără o înțelegere cît se poate de cuprinzătoare a fenomenologiei uciderii în masă, așa cum s-a desfășurat ea în Europa, din sudul Spaniei pînă la granițele Asiei rusești, între 1936 și 1945.

E profund neliniștitoare neputința lui Eliot, în *Note pentru o definire a culturii*, de a privi această problemă în față, neputința lui de a o pomeni măcar într-un mod cît de cît mai potrivit decît o notă de subsol adăugată cu un straniu aer îngăduitor de superioritate. Cum a fost cu putință oare, la numai trei ani după încheierea evenimentelor, după ce o lume întreagă văzuse publicate date și imagini care, fără nici o îndoială, au modificat grav ideea pe care o aveam despre limitele comportamentului uman, cum a fost oare cu putință să se mai scrie o carte despre cultură care să nu pomenească un cuvînt despre tot ce se întîmplase? Cum a mai fost cu putință să apară oare o descriere amănunțită, o pledoarie în favoarea unei orînduiri creștine, cînd acest holocaust ne-a făcut să ne îndoim pînă și de natura creștinismului, de rolul lui în istoria Europei? »

Valéry, pe de altă parte, își exprima și el fățiș disperarea în fața « crizei » postbelice a spiritului european:

« Un frisson extraordinaire a couru la moelle de l'Europe. Elle a senti, par tous ses noyaux pensants, qu'elle ne se reconnaissait plus, qu'elle cessait de se ressembler, qu'elle allait perdre conscience — une conscience acquise par des siècles de malheurs supportables, par des milliers d'hommes du premier ordre, par des chances géographiques, ethniques, historiques, innombrables ».

Ce găsește Eliot de spus, în 1948, despre « nemaiîntîlnitul spirit destructiv » al acelor vremi? Ne mărturisește chiar el, în *Introducere*:

« Observ cu neliniște crescîndă cariera cuvîntului *cultură*, de șase, ori șapte ani încoace. . . »

De la ororile războiului, la « erezii » semantice; de la dezbinarea politică a Europei, la sensurile rătăcite unele de altele ale culturii ei. Eliot începe prin a-și consolida etimologic discursul; el pledează în favoarea unei *curiozități lexicale* pe care ne recomandă să ne-o educăm. La scurtă vreme după ce Valéry înregistrase cu panică nedisimulată pulverizarea spiritului și spațiului Europei, Eliot recurge la o *neliniște de natură verbală*; el pare să considere că, recuperînd unitatea cuvîntului cultură, gîndirea va ajunge în cele din urmă să refacă și unitatea culturii europene reale. Ne cere să devenim conștienți de propria noastră inerție verbală, și,

© Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

întotdeauna vor exista națiuni cărora să le fie necesare bunurile produse de noi în mai mare măsură decît altora; după cum vor exista națiuni, dintre care unele vor produce și altele nu vor produce bunurile de care avem noi înșine nevoie. Culturile popoarelor care vorbesc limbi diferite se înrudesc așadar mai de aproape ori mai de departe: uneori se leagă între ele atît de strîns, încît am putea vorbi de o cultură comună. Atunci cînd vorbim de « cultura europeană », ne gîndim deci tocmai la identitățile pe care le putem descoperi între diferitele culturi naționale; deși, fără îndoială, chiar la noi în Europa, culturile se pot înrudi în grade diferite. O cultură făcînd parte dintr-o familie anumită de culturi poate fi legată — prin direcții deosebite — și de alte culturi colaterale, avînd între ele mai puține lucruri în comun, așa cum nici verii, în relațiile de rudenie, nu sînt neapărat veri între ei, căci unii vin pe linie paternă, alții pe linie maternă. În sfîrșit, resping ideea potrivit căreia cultura europeană ar fi o simplă însumare de culturi străine unele de celelalte, adunate doar într-un spațiu comun; precum și ideea după care lumea s-ar cuveni divizată în grupuri culturale independente; am refuzat să tragem hotar între răsărit și apus, între părțile Europei și Asiei. Există, înainte de orice, pe continentul nostru, o seamă de trăsături comune care ne îndreptățesc să vorbim cu adevărat de o cultură europeană.

Notes towards definition of culture, 1948, și
The unity of european culture, 1946.

În românește de LIDIA VIANU

---

scotocind prin sertarele cu molii ale limbii, să inventariem sensuri, contexte, să redefinim cuvintele înainte de a le folosi, pentru ca afirmațiile noastre să aibă un efect mai direct și mai concret; pentru ca limba să capete putere reală. Este ceea ce Valéry numea « le nettoyage de la situation verbale », o precizare a sensurilor, ca o reîncărcare cu realitate a cuvîntului înainte de fiecare nouă formulare.

Această *insecuritate verbală*, acut resimțită și de Valéry, dă raționamentelor lui Eliot o modestie și un farmec al nesiguranței. Înainte să apuce a exprima ceva, îl găsim pe Eliot baricadîndu-se împotriva unor posibile obiecții, îngustîndu-și progresiv afirmația pentru a o feri de eventuale atacuri, pînă cînd nu mai rămîne din ea decît o « definiție » lexicală. Un proverb, care există și în engleză, spune: « Ce ție nu-ți place, altuia nu face ». Or, Eliot pornește de cele mai multe ori în critică de la detectarea erorilor altcuiva; eseurile lui, am putea spune, circulă cu combustibil negativ. Pentru a se pune la adăpost de o perspicacitate critică ce i-ar putea semăna, Eliot adoptă, cu agilitate, o tactică a *revizuirilor*; el își revede progresiv afirmațiile, dela o propoziție la alta, de la un articol la altul, de la o vîrstă la alta. Ba, mai mult, în *Critica criticului*, chiar recomandă tuturor criticilor să se revizuiască sistematic pe sine, adică să-și identifice opozițiile ivite cu vremea în cadrul propriei gîndiri. Odată identificate, aceste opoziții sînt acceptate ca particularități divergente ale unui sistem unitar· în același fel concepe Eliot și cultura Europei, drept o *unitate în opoziție*, o sumă de culturi individuale, fiecare cu personalitatea ei, care nu trebuie cu nici un chip neutralizată, o sumă de culturi ce au în comun un trecut și un spirit unificator.

Dezintegrarea culturii europene este, în viziunea lui Eliot, la fel de primejdioasă ca și uniformizarea ei. Țările Europei, spune el, trebuie să difere și să facă schimb de particularități între ele; fermentul culturii este, așadar, ca și fermentul gîndirii critice a lui Eliot, opoziția. Unitatea ei, Eliot o vede nu ca pe o reducere la un numitor comun, ci ca pe conștiința unei solidarizări superioare, generoase. Politica forței, consideră Eliot, nu are ce căuta în cultură; o cultură care se impune pe sine alteia « fără a accepta nimic în schimb », o cultură, deci, care încearcă să modeleze altă cultură după înfățișarea ei, se automutilează, își știrbește singură din vitalitate.

Perspectiva oferită de Eliot în *Note pentru o definire a culturii* și în articolul ce încheie volumul, *Unitatea culturii europene*, este, prin urmare, cea a unui om de litere. Ea a fost concretizată în revista *Criterion*, pe care Eliot a editat-o în perioada interbelică (1922—1939), și al cărei scop mărturisit era « . . . să unească tot ce era mai bun și mai nou în ceea ce se scria și se gîndea la acea vreme, din toate țările Europei care puteau contribui cu ceva la patrimoniul comun ».

Sensibil la ideea de întreg, Eliot descoperă în Europa o țesătură deasă de influențe literare, de la Poe la Baudelaire și Valéry, apoi către Rilke și Yeats, de la Laforgue la Eliot însuși, etc. *Influențele* sînt un concept cu care Eliot-criticul operează la fel cum Eliot-poetul folosea în poezie ecourile livrești. Paralel cu poezia livrescă pe care a început-o, Eliot propune și un fel de unitate de acțiune a culturii europene, o întretăiere binefăcătoare de influențe reciproce între culturi. Un critic literar, spune el (influențat desigur de modelul lui Pound), trebuie să cunoască cel puțin încă o literatură în afară de literatura țării sale; pe de altă parte, dacă poeții unei țări încetează să citească din literatura țărilor învecinate, poezia acelei țări va muri. Eliot însuși s-a descoperit ca poet — afirma chiar el — abia cînd s-a exercitat asupra lui influența poetului simbolist francez Laforgue; nu de la poeții englezi, ci numai de la Laforgue susține Eliot a aflat care sînt posibilitățile propriului « dialect » poetic. Perspectiva se deschide și mai larg, ca să includă cultura chineză (impusă în mare măsură atenției lui Eliot de așa numitele traduceri ale lui Ezra Pound) și pe cea indiană (prezentă în *Tărîm pustiu*, dar și în *Cvartete*). Cultura, astfel văzută de Eliot, într-adevăr nu mai cunoaște hotare, iar omul de litere devine cetățean al lumii, cu condiția, însă — și Eliot nu obosește s-o repete —, ca el să-și păstreze particularitățile proprii, ceea ce-l deosebește de alții; *starea de opoziție* la restul culturii sporește trăinicia integrării lui în ea.

Rămîne constantă în gîndirea lui Eliot convingerea (pe care o avea și predecesorul lui, criticul victorian Matthew Arnold) că vigoarea culturii europene stă în circulația liberă a ideilor, la care a încercat să contribuie și revista *Criterion*, concepută ca un « periodic național englez cu orizont internațional ». Eșecul revistei a fost atribuit de Eliot « închiderii treptate a hotarelor intelectuale ale Europei »; războiul a accentuat fărîmițarea spirituală, izbucnirile de ură, exagerarea importanței izolate a culturii naționale și pierderea « orizontului internațional », a anulat « fraternitatea internațională » la care visa Eliot pentru oamenii de litere; pe scurt, războiul a readus *provincialismul* în literatură.

Dintr-o Europă « devastată » de două războaie, scindată, învrăjbită, vocea lui Eliot răzbate împotriva acestui provincialism, pledînd pentru o redeschidere de orizont. El înțelege că politica și cultura nu se pot separa, dar nu renunță la convingerea că relația lor nu trebuie lăsată să stîrnească vrajba spirituală. Fiecare cultură în parte își are însemnătatea și demnitatea ei. Există însă și o demnitate a culturii europene, a culturii universale, o demnitate la care se ajunge numai abandonînd agresivitatea, îngustimea, intoleranța provincială, și pentru această *demnitate a culturii*, Eliot a luptat în critică, dar și în poezie, propunînd Europei un ideal de pace spirituală. Mai mult decît faptul că a inițiat școala poeziei livrești și a criticii textului, ce se prelungesc amîndouă pînă în zilele noastre, această aspirație la libertate a culturii, la demnitate intelectuală, ni-l face contemporan.

LIDIA VIANU

« Jumătățile simetrice ale sufletului... »

Am putea spune că « răsărit » — « apus » sînt termenii unei ecuații ideologice și politice specifice Rusiei, o problemă a conștiinței rusești, rezultat al destinului ei geografic, dar mai ales istoric. Rezolvările propuse încă din secolul al XVI-lea și în continuare, prilejuind numeroase înfruntări ideologice, au vizat cînd soluții de armonizare și integrare (teoria « Moscova, a treia Romă ») cînd de disjungere și contrapunere (slavofilii și occidentaliștii). Vladimir Soloviov în celebra sa lucrare, « Problema națională în Rusia », a reluat, în pragul veacului al XX-lea, discuția, aducînd o deschidere nouă. El a pledat pentru unirea celor două civilizații, « apuseană » și « răsăriteană », dar, așa cum era și de așteptat din partea unui filozof mistic, el o vedea realizîndu-se sub semnul religiei, al unei biserici universale. Nu în afara înrîuririi lui Vladimir Soloviov, mentorul lor întru filozofie și estetică, au discutat problema simboliștii ruși din « tînăra generație » — Belîi, Blok, Veaceslav Ivanov. Ei au dezbătut cu deosebită insistență « tema Rusiei » în anii imediat următori revoluției din 1905, al cărei eșec accentuase în rîndul intelectualității starea de angoasă, cînd era vorba de a descifra perspectivele de viitor ale țării. Blok și Belîi scriu două cicluri paralele de poezii. Blok dă Cîmpia de la Kulikovo *(1908), iar Belîi volumele* Cenușa *(1908) și* Urna *(1909). Blok vede în trecut, în biruința de pe cîmpia de la Kulikovo asupra tătarilor (« răsăritul »), speranțe de lumină în viitor și se adresează Rusiei cu duioasa afecțiune a « primei iubiri ». Belîi « îndreptîndu-și privirile spre Rusia contemporană » este zguduit de imaginea deprimantă a prezentului și nu se sfiește să adreseze imprecații « mamei vitrege », « țării gerului », « țării-nsemnate cu destin crud », « dispari, în neant te prăvale ! » În același timp el își propune și o analiză mai atentă a problemei, concepînd proiectul unei trilogii, « Răsărit și Apus ». După primul volum,* Porumbelul argintiu *(1909), în care sondase străfundurile spirituale ale firii poporului (predominarea « răsăritului »), scriitorul trece în romanul* Petersburg *(1912) la o cercetare filozofică a destinului istoric al Rusiei. El așează față în față într-o confruntare deschisă Rusia « occidentală », întrupată de măreața capitală durată de Petru și modestele orașe patriarhale, ale vechii Rusii « orientale ». Într-o viziune apocaliptică, el prevede scufundarea capitalei occidentalizante și triumful lumii vechi rusești. Primul război mondial a dat problemei un caracter general, privind în genere destinele culturii europene. În această ambianță de angoasă și profundă criză spirituală, și de preocupări teosofice, Belîi revine la meditațiile sale despre « răsărit » și « apus ». Articolul purtînd acest titlu și pe care îl facem pentru prima dată cunoscut cititorilor din România, schițează un început de rezolvare, ce va fi preluat și dezvoltat în anii următori, după Revoluția din 1917, de Blok, Ivanov-Razumnik, Remizov, constituindu-se ca fundament al teoriei « scitice » (după denumirea grupării « Sciții »). Integrînd cultura rusă în contextul european, Belîi și în genere « Sciții » îi acordau un rol aparte, de comunicare între apus și răsărit, de unire a răsăritului cu apusul sub semnul înnoitor și purificator al Revoluției.*

TATIANA NICOLESCU

ANDREI BELÎI

Răsărit și Apus

Răsărit sau Apus?

Problema este « incandescentă »; nu pentru că ar conține cuvintele « răsărit » și « apus », ci pentru că prin aceste cuvinte am trădat pe neașteptate misterul nostru, taina noastră cumplită, am mărturisit că totul a murit, s-a prăbușit, a putrezit în sufletul nostru; așa că puterile ni le sorbim din exterior (și nu le mai aflăm în noi): le sorbim din răsărit, din miază-noapte, din miază-zi... Reprezentările noastre esențiale despre cultură, moravuri, idei, au fost azvîrlite printr-o mișcare cosmică din interiorul nostru spre exterior: spre răsărit și spre apus. În această situație problema pe care o punem înseamnă reasamblarea bucăților sufletului nostru, smulse din piept, strivite... De aceea, a spune « sînt un partizan al răsăritului » este egal cu a spune, de pildă: « nu am nas, l-am avut dar el a dispărut, l-am găsit în răsărit: un nas excepțional, din fildeș, încercați-l și dumneavoastră... »

Punînd această întrebare fatală, mărturisim că deprinderile, moravurile, moda, arta, cultura, ideile au devenit cadavre, care infectează aerul și pe care trebuie să le îmbălsămăm pentru a evita o epidemie generală și apoi să le transportăm la muzeu unde șed mumiile; « răsărit » și « apus » sînt mumiile spiritului nostru. Mărturisirea este ca o flacără care arde. De foc este și durerea noastră, durerea că *nu suntem oameni ci cadavre răsărito-apusene*. Senzația unui trăznet cumplit însoțește întrebarea fulger: « răsărit » sau « apus »?

Și invers.

Întrebarea e « întrebare-fulger » nu pentru că s-a stins în sufletul nostru pulsul lăuntric, ci pentru că pulsul spiritului nostru aruncă în aer granițele spațiului și ale timpului, iar omenirea întreagă este cuprinsă de vîlvătaia focului: viața sufletului a fost cuprinsă de flăcări; dispare distrus de foc hotarul de altădată dintre « în interiorul nostru » și « în afara noastră », învie tot ceea ce zăcea în afara noastră și era mort demult... Asemenea lui Copernic sau Keppler, care au sfîșiat cerul neîncăpător ieșind în infinit, noi sfîșiem astăzi timpul și istoria (trupul acestui timp). Civilizațiile de altădată, din apus și răsărit, s-au sculat din mormînt și au năvălit în sufletul nostru... făcînd să explodeze idei, stiluri, gusturi, năzuințe, aspirații, bucuria că nu sîntem mumii, că în schimb mumia faraonului Ramses al II-lea vine spre noi părăsindu-și sicriul de sticlă, că istoria a luat sfîrșit că timpul nu mai există...

Răsărit sau apus?

Această întrebare se pune cu aceeași ascuțime și în răsărit și în apus, în Rusia, în China, în Europa, în America, pe insulele Sandwich, la buriați.

... Ni se spune: « *Noi sîntem apusul* ». Dar în apus nu există « apus ». Ni se spune: « *Noi sîntem răsăritul* ». Dar unde este « răsăritul? »

Goethe știa bine că nu există « răsărit » și « apus ». Și înainte de Goethe o știau mulți, atunci de ce totuși:

©Asociația Ziariștilor Independenți din România

— « Răsărit sau apus? »

Pentru că totul s-a destrămat: civilizația e mortificată, se dărîmă. Un germene se ridică din adîncuri, își face loc la suprafață, îi sfîrșie părțile tumefiate, intrate în putrefacție; ceea ce a fost cîndva centrul vieții a ajuns acum la periferie, gata să fie azvîrlit în afara ei. Și noi înșine suntem putrezi.

Ciocnirea dintre două culturi, două suflete, două rase a sfărîmat sufletul, lovindu-l de spirit; jumătățile simetrice ale sufletului distrus s-au transformat în « apus » și « răsărit » au căzut din noi noi — în afara noastră și ceea ce nu am văzut pînă acum a devenit evident astăzi . . .

În starea de comoție în care sîntem nu putem cuprinde criza în tot grandiosul ei; cuprinderile sînt măsurate; « răsăritul » și « apusul » sînt doar o mască cuviincioasă pentru a acoperi scandalul mondial; s-a produs o necuviință uriașă; viața a crăpat. Dar după regulile de bună cuviință de altădată căutăm să ignorăm crăpătura și să trecem cu vederea fisurile vieții . . .

Adepții « apusului » ca și cei ai « răsăritului » ne-au împovărat intelectul cu « răsărituri » și « apusuri » inexistente.

Ce este Zarathustra, « răsărit » sau « apus? » Din punct de vedere geografic este « răsărit », dar la drept vorbind este desigur « apus». E incontestabilă și limpede legătura lui cu Heraclit și mai departe cu Hölderlin, Novalis, Morgenstern . . . Nietzsche. E de ajuns să citim imnurile din cartea atribuită lui Zarathustra ca să vedem că toată este pătrunsă de afirmarea clarității solare, umaniste, de glorificarea personalității omului; Zarathustra e asemenea scutului solar, care a apărat cîndva apusul de întunericul tiranic; Zarathustra este « apusul » după cum Kant, e, desigur, întemeietorul Chinei, iar Schopenhauer prin toată structura gîndirii sale este un « indian », care afirmă imuabilele adevăruri ale Veddelor . . . și totuși din el au purces Nietzsche, Wagner, și în ei freamătă apusul . . .

Lupta « apusului » cu « răsăritul » este lupta Hymerei cu Dragonul. Amîndouă sînt mituri, ce nu au aflat încă întrupare și vor să afle această întrupare pentru prima oară. Întruparea mitului înseamnă trecerea din viața istorică închisă în viața mitică deschisă și de aici spre depărtările cosmice; la hotarul vieții istorice se înalță în fața noastră « răsăritul » și « apusul ».

În istoria recentă a apusului unde este « apusul » apuseniștilor? Bineînțeles nu în scolastică . . .

Rusul partizan al « apusului » trebuie să mărturisească că pentru el apusul este Spencer, Comte, Mill. Pînă la ei în apus era numai « răsăritul ». După ei același lucru: omenirea lui Comte este însă o mască modernă a « Sophiei ». « Incognoscibilul » lui Spencer este o mască modernă a lui Confucius.

În apus nu există « apus ». Și tot așa în răsărit nu există « răsărit ». « Răsăritul » și « apusul » sînt schelete sfărîmate ale unei culturi, care a murit, din miezul căreia ne smulgem, stăpîniți de frămîntările conștiinței noastre, catapeteazma templului de altădată este sfîșiată în două, în « răsărit » și « apus ». Dincolo de ea, negură. Dincolo de ea, strigătul: « Lamma, Sabactani . . . »

Ce-a fost de fapt « apusul? »

El se naște treptat începînd din secolul al X-lea înaintea erei noastre și se formează mai ales din secolul VII pînă în secolul V. Patria lui e Grecia.

. . . La începutul apariției « apusului » în Grecia, în dreapta și-n stînga ei erau uriașe continente de cultură. Asemenea magilor aducînd daruri cristalizate, conștiințele se plecau spre prăpăstiile unde mai stăpîneau mările și apăreau primii germeni ai gîndirii noastre adică « apusul propriu zis »: India îi oferea forme (filozofia), Egiptul materialul pentru prelucrat — adică știință, legi, rînduieli de viață.

Din gîndirea cosmică . . . se formează treptat gîndirea de tip uman trăgînd după ea trecutul întunecat. O coadă întunecată . . . moștenire fatală a gîndirii preistorice, un șarpe, încoronat de un cap de om spiritualizat, trecut îndepărtat și întunecat trăind în noi dincolo de pragul conștiinței . . .

Gîndirea elenului e ciudată: în loc de picioare, are o coadă de șarpe, care se tîrăște după ea pătrunzînd în mitul misterelor, legînd-o de trecutul îndepărtat . . . de nopțile orfice ale misterelor și coșmarurilor . . . Gîndirea elenă în chip de șarpe, este autonomă și ne elimină, depunînd ouă în sufletele noastre din care, fără s-o știm, ies pui de șerpi ce ne adorm conștiința, caută să afle căi de a pătrunde în creier, ies apoi, legănîndu-se ca o coroană vie și foșnitoare (« capul Meduzei ») . . .

. . . Iată de ce nu aflăm în gîndirea arhaică a grecilor un sens limpede. Există iluzia unui sens al gîndirii, adică o abstracție jalnică goală, un os ce susține mușchiul mitului. Dar și osul și mușchiul în gîndirea arhaică au capacitatea de înviere. Conștiința noastră se amplifică vertiginos, înglobînd imagini din realitățile de altădată: din cosmosurile dispărute; totul ține de trecut; ea ne amintește, dar nu ne îndrumă limpede; sub impulsul ideii — există ca ecou, ca . . . amintire despre amintiri.

În gîndirea veche se tîrăște un titan cu trup de șarpe. Într-o perioadă mai tîrzie trupul șarpelui se scurtează; în cele din urmă rămîne doar o codiță de satir; începînd cu sofiștii gîndirea este asemenea satirului . . . ruptă de uriașul său trecut ea zburdă dialectic ca un țap și este satyrică. Rolul lui Socrate ne apare paradoxal: el aleargă după herghelii de asemenea satyri ai gîndirii, îi prinde cu arcanul, îi ține prizonieri, îi disciplinează și apoi le dă drumul să atace pe sofiști; la Platon satyrii au plecat smeriți capul în fața unui Zeu necunoscut; la Aristotel defilează în regimente de silogisme;] spiritul lor sălbatec, zburdalnic, a dispărut; după ce termină serviciul militar al logicii satyrii aceștia apar ca meșteșugari pașnici, care fabrică tot felul de unelte ce devin concepte raționale, metodice ale științelor; în secolul al XIX-lea gîndirea « satyrică » și-a schimbat chipul; codița stă ascunsă sub poalele fracului; în loc de copite vedem ghete; pe nas ochelari în ramă de aur, iar la piept uneori insigna de profesor universitar; așa s-a format gîndirea, adică ceea ce de fapt numim apusul.

Epoca alexandrină este basmul însuși. Nu-i putem surprinde noutatea, dar surprindem civilizațiile care pier înainte de a înflori; perioada alexandrină este asemenea unui cavou în care putrezește tot trecutul. Acest trecut în perioada alexandrină este numai haos al unor giulgiuri răzvrătite. Din giulgiurile vieții grecești iese în zbor Psyché și se prăbușește în bezna Spiritului. Este fără de păcat precum zăpada. Împovărată de gînduri precum noaptea.

Disjungerea fatală a Greciei în « Răsărit » și « Apus » înseamnă ciocnire între gîndire și mit, adică ciocnire între carcasa apusului și cea a răsăritului. Noțiuni cu caracter simbolic de ritual, înțelese material; « răsăritul » alexandrin nu este de fapt nici « răsărit » nici « apus », el reprezintă o încercare de a străbate spațiile și timpurile pentru a pătrunde în dimensiunile de necuprins ale gîndirii . . .

În epoca alexandrină există o adevărată tentație de a uni « răsăritul » cu « apusul ». Atracția e uriașă, mai mare decît numărul celor ce o simțeau . . . Supraîncărcarea cu această atracție a deformat perioada alexandrină, care trăiește în supradimensionare și s-a manifestat în absența unui sincronism cu ritmurile culturilor apusene și răsăritene; în Alexandria, Grecia devine aritmică, melodiile sunt supuse metronomului. În Alexandria și « răsăritul » este aritmic: unde au dispărut imaginile luxuriante ale Indiei, unde este strălucitorul templu al lui Solomon? Unde

este pulsul cîntecelor solare ale Persiei? Şi unde este percutantul Zarathustra? Soarele cel dătător de viaţă apare în chip de mitră împovărătoare a pontifului ce slujeşte cultului lui Mithraa; mitra de aur este o formă ce apasă capul . . .

. . . În saltul său dement, Alexandria a spintecat omul în două: cap şi inimă. Saltul n-a reuşit. Alexandria a eşuat în realitate ca în propriul său sicriu (Bizanţul şi Roma). Înălţarea spre ţara Spiritului s-a transformat într-o călătorie prozaică prin Marea Mediterană şi atîta tot.

Alexandria şi-a dat sufletul.

Dar spiritul ei nu s-a stins.

În istorie omul a protestat, a rupt bulele papale; a expus publicului « doamna de fier » în turnul străvechi. Am fost şi eu în acest turn, am fost cu toţii acolo; şi de fapt demult trăim în acest turn; da, trăim în turn; înăuntrul turnului ne mişcăm liber, dar nu putem ieşi din el; nu putem afla ieşire din turn pentru că bătrînul turn este însuşi craniul nostru . . . Klingsor a construit acest turn, deasupra grămezilor de cranii . . .

Omul n-a mers pînă la capătul îndrăznelilor sale; zidurile turnului-conştiinţă sînt solide; de Klingsor se teme cel mai mult cavalerul care s-a răzvrătit mai abitir; cavalerul ştiinţei se teme cel mai mult de Klingsor.

În năzuinţa sa spre libertate omul de astăzi, să smulgă lacătul . . . să-şi smulgă conştiinţa din creier.

Prinţul, sufletul, aude de multă vreme loviturile de suliţă în zidurile turnului. Presimţirea luptei dintre Parsifal şi « bufonul » vieţii noastre, Klingsor, îl face să se înfioare: Klingsor i-a şoptit prinţului că bătaia este cea a morţii, că a ieşi din graniţele craniului înseamnă moarte . . .

« Apusul » este la mijloc; conştiinţa noastră este că, de fapt, « apusul » nu este în apus şi răsăritul nu este în « răsărit ». De fapt, răsăritul se întinde spre răsărit şi apus, în relaţie cu propriul « apus ». De fapt, e « jos » şi « sus », în raport cu pragul.

Mutarea conştiinţei către prag ne dă o nouă perspectivă asupra « răsăritului » şi « apusului »; răsăritul « subconştientului » ne ameninţă cu şarpele, cu Lucifer, cu Xerxes; apusul « supraconştiinţei » ne ameninţă cu tiara anonimă a Statului, cu centralizarea şi ideile sterile.

În acest sens, Kant stă între « răsărit » şi « apus », între « apusul » subiectului etatizat, supraindividual, si clocotul vieţii din noi.

La Kant « apusul » e egal cu « nimic ».

Depăşirea « apusului » şi a « răsăritului » înseamnă desfiinţarea oricăror hotare pentru a depăşi străjuirea « pragurilor » . . .

. . . Rămînînd pe terenul gîndirii te întrebi fără să vrei: « Unde este în istorie structura care să definească polivalenţa gesturilor active ale gîndirii? În ce constă unitatea în diversificare şi cum să ne lămurim asupra lor? »

Pe la sfîrşitul secolului al XIII-lea, gîndirea europeană creştină prinde puteri, cultura şi creaţia ies din carcasele pe jumătate mortificate; carcasele se usucă, se strîng; inchiziţia, iezuitismul, îngrozitorul « style jésuite » desfiinţează, distrug, desfigurează arta, gîndirea, conştiinţele. Dacă Giordano Bruno ar fi trăit în secolul al XII-lea, nimeni nu s-ar fi atins de el. Secolul al XVI-lea cel oficial l-a dus la rug.

Din secolul al XIII-lea pînă în secolul al XIX-lea procesul de dezagregare a gîndirii unitare se desfăşoară în afara bisericii. În mecanicismul englez, în enciclopedia gînditorilor francezi şi în metafizica germană, cultura altădată unitară este fărîmiţată; abstracţiile care duc la rafinamentul tehnic al ideii, înmulţesc ideile, dar le şi golesc de viaţă; în secolul al XIX-lea procesul de dezagregare s-a terminat; tehnologia logicii mortifică sistemul ştiinţelor; pozitivismul înlocuieşte unitatea de sistem printr-o ficţiune lipsită de vlagă; metafizica capătă o lovitură de moarte în şcoala lui Kant; metodologia, logica şi sistemul ştiinţelor sînt cele trei carcase ale gîndirii care s-a oprit din mersul ei. Dincolo de toate acestea un clopot de sticlă care acoperă totul: dogmatismul teologic; timp de douăzeci şi cinci de veacuri am construit gîndirea şi acum templul ei este terminat.

Acest templu este el pustiu?

De sub formele gîndirii anchilozate izbucnesc noi izvoare. Pluralismul adevărurilor raţionale în metodică presupune unitatea ei nu în abstracţii, dar în unitatea ritmului construcţiei; în metamorfoza dialectică a noţiunilor . . . în sensul mereu crescînd şi mereu în mişcare, în fluiditatea continuă a adevărurilor, în concretizarea adevărurilor: gîndirea este de fapt sufletul conceptelor, iar abstracţia este trupul lor; în Metamorfoza plantelor la Goethe, în Teoria luminii aflăm elemente timide ale viitorului stil de gîndire. Schema stilului e la Hegel încă lipsită de viaţă. În întîlnirea aşteptată dintre Goethe şi Hegel vedem o nouă modalitate de a gîndi în care noţiunile, imaginile şi sistemele sunt organe vii, ritmuri ale uneia şi aceleiaşi fiinţe: Necunoscuta, care ne priveşte de sub miile de măşti-forme. Cine este ea?

O fiinţă integră. Omenirea, pusă de Auguste Comte în centrul sistemului ştiinţelor. Nu e o abstracţie a omenirii şi nici o sumă de oameni, ci unitatea care îi leagă. Asemenea unitate ne restituie într-un chip nou gnosisul.

În sfîrşit, distrugerea metafizicii de către logică îndeamnă pe noii filozofi să ridice « logica » la rangul de « esenţă » şi s-o considere nu un principiu raţional, abstract, ci un Organism Viu. « Omenirea » lui Comte este de fapt organism al vieţii gîndirii, de aceea pe bună dreptate denumeşte Soloviov acest organism Sufletul Universului, Sophia.

Necunoscuta, care ne priveşte prin mii de forme ale gîndirii, şi-a definit identitatea. Chipul ei coboară spre noi, ea este Sophia.

. . . Gîndirea Nouă. Viaţa şi gîndirea în sensul vechi înseamnă Unire cu această Sophia.

. . . Douăzeci şi cinci de veacuri gîndirea vie a căutat să se smulgă din carcasa care o ţinea încuiată; acum am azvîrlit această carcasă aşa cum altădată a căzut coada de şarpe de pe trupul omenesc al gîndirii; conştiinţa realizează o nouă simbioză între două epoci trăite: mitologică şi ştiinţifică. Simţim unirea dintre mit şi gîndire.

În perioada catastrofică a naşterii formelor de gîndire . . . grecul simţea cum moare în el şarpele străvechi; noi simţim mai mult decît atît: moartea pămîntului şi în acelaşi timp moartea formei de gîndire învechite. . . .

. . . Nu mai simţim pămîntul sub picioarele noastre. Stăm nu pe pămînt, ci pe umbra acestuia, ridicînd pămîntul întreg ca altădată Cupa lui Platon deasupra capului, purtîndu-l spre viitor . . . Iar de sub picioarele noastre se ridică umbra « răsăritului » şi a « fatalităţii », se aud tunetele războiului mondial, care ne loveşte prin modificarea conştiinţei, a vieţii, a istoriei şi a popoarelor. A venit epoca « draconului ». Vom şti să-i supravieţuim.

1916

În româneşte de TATIANA NICOLESCU

(c)Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

THOMAS MANN

Jurnal (1933—1934)

Bandol, duminică, 11.VI.33

Dar cititul cu glas tare mă transpune în vremuri normale și mă alină sufletește, permițîndu-mi să întrevăd, odată cu imaginea căminului și automobilului, posibilitatea unei existențe refăcute, împăcate cu sine. Este, deasemenea, limpede, că la Praga, Viena sau Strasbourg aș trăi foarte onorabil. Am vorbit cu Heinrich de onoruri oficiale, cum se oferă călătorului de către țări ca Cehoslovacia sau Turcia. Sînt țări care mai acordă valoare demnității lor culturale și bunei creșteri, care au nevoie de reputația acesteia. Germania, aceasta ar fi poate o explicație, este saturată de cultură. Ea își ratifică poate din motive de existență, o abdicare, o simplificare forțată. « Unde sînt barbarii secolului 20? » întreabă Nietzsche.

Bandol, joi, 22.V.33

Multă poștă dar nimic important. Reviste germane, printre care deprimanta, ba chiar doborîtoarea « Europäische Revue » (!) Articol înfricoșător al unui Dietrich despre « politica culturală ». Se mențin încă așa cum se menține și Austria? « Timpul » nu va mai fi oare puternic? În Franța se pornesc revolte fasciste finanțate de industrie.

După ceai, pe care l-am luat în pat, i-am dictat lui K. o serie de scrisori, privitor la Joseph dar și conferința de la Paris de la sfîrșitul lui octombrie, referitor la al cărei program a făcut propuneri generale. Problema atitudinii mele și a modului de exprimare mă preocupă permanent. Este o chestiune complicată, de tact și de superioritate. Pentru că se impune un « ésprit européen », problema umană va trebui aplicată în « totalitatea » sa, dar mai ales sub aspectul său politic, propriu zis a unității totalitare între stat și cultură, așa cum va trebui să fie forțată printr-o « aducere la același numitor ». S-a pledat pentru o republică în sensul unei totalități în care domina cultura, cam ca civilul asupra militarului . . .

În « Temps » vești despre succesele « totalizării » în Germania. Împotriva « Frontului Național », demisia acestui măgar de Hugenberg, arestarea tuturor capilor partidului catolic bavarez, etatizarea completă a bisericii protestante.

Lugano, joi, 10.VIII.33

Gînduri despre o mișcare de coborîre a nivelului cultural, care are loc de mai mult timp și nu privește numai Germania. Apariții literare corespunzătoare în Franța. Nici din partea muncitorilor nu mi se pare că se mai poate spera ceva împotriva barbarizării. Universitățile germane — lăcașuri militare. În Europa de vest — încă mult umanism delicat; în est și în afara Europei — încă multă stimă față de cultură.

[. . .]

Rebarbarizarea, înainte venind din afară, astăzi o ceremonie a popoarelor. Poate-i face bine Europei și ar trebui salutată chiar de europeni. Formele în Germania — pe departe cele mai respingătoare.

Lugano, joi, 7.IX.33

Cel puțin în « Europäische Revue » nu se vorbește de o revoluție ci de o « contra-revoluție « națională » care este sărbătorită, însă, de editori ca o mare transformare și reformare călăuzitoare pentru Europa. Că politica statului se schimbă în timpul unei vieți de 60 de ani e clar. De ce mi-ar trezi ură și groare? Metode « fascinante », autoritate cu accent național, încep pretutindeni să înlocuiască formele vechi, clasice ale democrației. De ce din aceasta se face un mister german special, și de ce Germania ridică pretenții de a se erija în conducătorul și salvatorul lumii? . . . Ce avantaj are? Din mistica murdară, din filozofia pocită a vieții pe care o introduce în mișcare va renaște lumea? Deoarece modificările în curs de desfășurare în tehnica politică și conducere adoptată acolo fervoarea unei religii avide de crime sîngeroase și de război, al cărei nivel moral și spiritual este cel mai prăpădit din istoria sa. Resentiment și grandomanie se unesc într-un pericol mondial în comparație cu care imperialismul antebelic era puritatea însăși; și acest ospătar principal asigură că această Germanie va organiza Europa la fel de pașnic cum în interior a dobîndit o putere « în limitele constituției ». Dar este singurul popor din Europa care nu se teme și nu este înfiorat de război, ci îl divinizează și care, prin statul său totalitar nu urmărește prin tot ce a făcut în această jumătate de an decît războiul, pe care poate nu-l va voi, dar pe care, conform originii și naturii va trebui să-l vrea. Programul — în parte cugetat, în parte necugetat — este clar: întîi reprimarea « dușmanului interior », deci toate cele care în interior se opuneau războiului (era în același timp răzbunarea față de popor pentru presupusa pierdere a războiului de către acesta) iar apoi . . . Ce trebuie să urmeze nu se știe, nu este previzibil și faptul că acel ceva este dorit, se neagă. Dar în taină se speră, se tînjește după iubitul haos — o dragoste prin care se simte menirea către dominarea politică a lumii — și pentru care ei se înarmează cu toate puterile. Nimic nu se poate dezminți; este adevărul.

Lugano, vineri, 8.IX.33

Am citit seara într-un ziar fascist francon, care mi-a fost remis în mod ciudat, cuvîntarea « führerului » despre cultură. Curios! Acest om, exponent al clasei medii, cu pregătire de școală generală, care picat în mania filozofării este — într-adevăr — o apariție curioasă. Nici o îndoială că în contradicție cu tipi ca Göhring și Röhm, nu îl privește războiul, ci « cultura germană ». Ideile pe care le înșiră în acest sens, neajutorat, repetîndu-se mereu, deviind incontinuu, și într-un mod jalnic, sînt cele ale unui amărît elev, căznindu-se incoerent . . . Niciodată cei puternici, oamenii de acțiune ai afacerii mondiale, ai politicii, n-au pretins să joace în acest fel rolul de

dascăl al unui popor, ba chiar al omenirii. Nici Napoleon și nici Bismarck n-au făcut asta. Ei au creat o ordine, o bază « forțată », conform viziunii lor, pe care înalta spiritualitate, științele și artele puteau sau nu să înflorească. Ei au promovat și-au distins pe plan statal ce li s-a părut util și-au reprimat cu forța ce le era potrivnic. Dar niciodată de la înălțimea unei catedre n-au prescris națiunii, conferențiind, o teorie culturală sau un program cultural, deși capacitatea lor intelectuală i-ar fi investit neasemuit mai mult decît cea a acestui biet flăcău. Bineînțeles, ei nu cunoșteau încă « statul total » care nu este doar o bază a puterii, ci care cuprinde totul, inclusiv cultura: fie și pe care, — purtînd cuvîntul dictatorial, exclusiv și fără contradicții în mod autodidactic și printr-o legătură « îngrozitor de fragmentară » — o reduce la noțiunile dobîndite în lupta fierbinte.

La plimbarea de seară m-am gîndit din nou la nuvela Faust și i-am vorbit și lui R. de aceasta. Un astfel de simbol liber pentru construcția și soarta Europei n-ar fi poate numai fericit, ci și mai corect și mai adecvat decît o mărturisire grăitoare.

Küsnacht/Zürich, luni, 18.II.34.

Dezbaterea posibilității de reducție a creștinismului luteran la catolicism eliminînd diferențele dogmatice, despre care între teologii protestanți germani și Vatican se va institui o corespondență. Le-aș aminti cuceririle culturale ale protestantismului, din care a izvorît filozofia idealistă, Goethe, Nietzsche, pe scurt întreaga cultură germană necatolică. Cu această lume culturală s-a terminat oricum, și doar decăderea culturală ar putea ușura unificarea confesiunilor, salvînd prin aceasta creștinismul.

Küsnacht 6/Zürich, joi. 8.XI.34

Eram ocupat de cuvîntarea pentru Basel; cîteva notițe, cu o aversiune crescîndă față de această întreprindere! Sentiment paralizant al nepotrivirii unei situații, în care o predică abstract-pacifistă nu corespunde nicidecum unei convingeri interioare și care refuză să enunțe condițiile morale, sub care s-ar recomanda o « înțelegere ». « Înțelegerea » între Franța și Germania, înțelegerea Europei cu nazismul nu este de dorit. Deja « Pan-Europa » se îmbolnăvise de indiferența sa în politica internă. O nepăsare asemănătoare este intrinsecă fiecărei lozinci pacifiste, și dacă lupii sînt pacifiști, gustul pentru asemenea acțiuni se pierde (Dorință « de înțelegere » de dragul păcii iubite, există suficientă.)

Ajuns la bătrînețe, Goethe, pentru care autorul «Muntelui vrăjit» nutrea o profundă admirație și care l-a preocupat constant pe Thomas Mann de-a lungul unui șir întreg de studii, eseuri, prelegeri, avea să afirme că socotea ca pe un privilegiu acordat de istorie faptul de a fi trăit într-o epocă de radicale prefaceri pentru Europa. Căci Goethe era, înainte de toate, un spirit european care, spre sfîrșitul vieții, fără a se dezice de germani, se simțea totuși din ce în ce mai înstrăinat de frazele patriotarde ale acestora. Este și acesta un motiv pentru care Mann îl simțea apropiat pe Goethe și, tot ca și pe acesta, istoria unui sfîrșit de veac și mai cu seamă cea turbulentă și crudă a secolului XX l-au marcat adînc prin perioade și evenimente pe care le consemnează și care i-au imprimat conștiința europenității sale: « hegemonia continentală a Germaniei sub Bismarck, înflorirea maximă a imperiului britanic sub regina Victoria, subminarea intelectuală a normelor de viață burgheze pretutindeni în Europa; catastrofa din 1914, laolaltă cu intrarea Americii în arena politică mondială și cu prăbușirea imperiului german; revoluția rusă; apariția fascismului în Italia și a național-socialismului în Germania; grozăvia hitleristă, coaliția dintre Răsărit și Apus împotriva acesteia, războiul cîștigat și pacea din nou pierdută . . . »

La începutul anilor '30, perioadă din care datează fragmentele publicate din studiul asupra lui Goethe și din *Jurnalul* lui Thomas Mann, conștiința sa europeană de sine era, în linii generale, pe deplin formată. Procesul acesta fusese fără îndoială grăbit de barbaria care amenința progresiv cultura și civilizația Europei, dar drumul lăuntric parcurs de Mann nu fusese tocmai simplu: înainte de 1896, an în care îl citise pe antinaționalul, ba chiar anti-germanul Nietzsche, scrisese un eseu care, în fapt, reproducea ca atare ideologia imperiului wilhelminic, considerîndu-i pe germani drept poporul ales al Europei. Ideile conservatoare despre cultură, reacționarismul politic juvenil aveau însă să dispară odată cu acea încercare pe care a însemnat-o primul război mondial, prilej de meditație, adeseori amară, pentru Thomas Mann, asupra germanilor și a destinului lor: « Nu este simplu să fii german, — nu pe atît de comod, cum este să fii englez, și nici pe departe un lucru atît de distinct și voios, precum este de a trăi pe franțuzește . . . » Aceasta însă nu-l va determina să se rupă total de poporul în mijlocul căruia se născuse. Nietzsche vedea în naționalismul german « boala și rătăcirea cele mai nepriincioase culturii, din cîte există ». În sensul atribuit de Nietzsche, Thomas Mann s-a considerat și a fost un « bun european », fără însă a fi doar un cosmopolit (pentru aceștia avea cuvinte de dispreț, socotindu-i sterili, rupți de orice tradiții, neînstare decît să deguste cultura). În fond, europenismul angajat al lui Thomas Mann poartă un nume, pe care el însuși l-a lansat pentru a-și defini poziția: *germanitate cosmopolită*.

A. Ș.

Către tineretul japonez (1932)

Preliminarii la Goethe

« Remarc din ce în ce mai mult », spune Goethe, « că poezia este bunul public al întregii omeniri. » Ar fi important în special pentru noi, germanii, să străpungem cercul îngust al lucrurilor ce ne înconjoară, pentru a nu deveni tributari unei informări pedante individuale și naționale. « Îmi place să văd », continuă el, « ce se mai întîmplă la alte națiuni și sfătuiesc pe fiecare s-o facă la rîndul său.

Literatura națională nu prea mai înseamnă nimic, acum a sosit vremea literaturii universale, și fiecare trebuie să facă ceva pentru realizarea acestei epoci.

Sînt nevoit să mă gîndesc la cuvintele acestui moșneag maiestuos care-și trage măreția cuprinzătoare din germanitatea primordială, deoarece mi se

@Asociația Zilenștilor Independenți din România

rezervă demna și emoționanta sarcină de a scrie o prefață germană la publicația omagială a centenarului Goethe din Asia de est, culegere dedicată de distinși învățați japonezi vieții și operei lui, sarcina de a transmite un salut din țara de origine a sărbătoritului. Literatura universală! Toată expansivitatea maiestuoasă a cuvîntului, toată fericirea pe care ne-o rezervă conștiința unității spiritului uman și care se concentrează sever și binevoitor în acest cuvînt, mă cuprinde la primirea unui îndemn atît de straniu cuprinzător, și se înțelege că, dorind să-i dau curs, pasajul enunțat este primul de care îmi aduc aminte iar sensul cuvîntului care îl concentrează îmi dă de gîndit.

Ce vrea să spună Goethe prin « literatură universală »? Deoarece el vorbește de o epocă căreia i-a « sosit timpul », nu se poate să-și fi imaginat doar o stearpă însumare și generalizare a întregii vieți spirituale fixate pe hîrtie. Mai degrabă acea superioară selecție și floare a literaturii în care opera sa se îngloba de mult, și care, *oriunde s-ar fi născut*, ar fi fost receptată și recunoscută datorită poziției ei care tinde spre universal, ca un bun al întregii omeniri — incluzînd recunoașterea că a sosit timpul în care numai ceea ce se poate afirma pe plan mondial este la ordinea de zi și intră în discuție: zilele celor valabile numai în sfera care le-a generat, au trecut. Mărețe experiențe personale, i-au facilitat de timpuriu și l-au familiarizat pe cel care face acest enunț la bătrînețe cu perspectiva spirituală asupra lumii. Deja primul său roman, «Suferințele tînărului Werther», pe care-l scria la douăzeci și cinci de ani, această poveste a nefericitului îndrăgostit, sfîșiat de simțire și Weltschmerz, a acestui tînăr care se distruge, seducător de generos, măsurîndu-se cu viața, poveste a cărei sensibilitate sfîșietoare și cutremurătoare era spaima și oroarea moraliștilor, a generat o furtună de succes care a depășit toate limitele, înnebunind pur și simplu omenirea de deliciul morții: ea a generat o beție, o febră, un extaz care străbate lumea populată cu efectul unei scîntei într-un butoi cu pulbere, la care printr-o explozie instantanee se eliberează o cantitate periculoasă de forțe încătușate. Mica cărticică nimeri pe terenul unei receptări generale; era ca și cum publicul tuturor țărilor ar fi așteptat în secret și fără băgare de seamă exact opera unui oarecare tînăr, cetățean al unui oraș independent, care satisfăcu năzuințele ferecate ale lumii într-o manieră revoluționar-eliberatoare, — o lovitură țintită în plin, cuvîntul mîntuitor. Tinerii purtau costumația Werther, fracul albastru cu vestă galbenă. Sinuciderile se făceau cu « Werther » în buzunar. Un tînăr englez care veni la Weimar și-l văzu pe Goethe în trecere, leșină în mijlocul străzii deși venise tocmai ca să-l vadă. Încrezîndu-se prea mult în forțele sale și neavînd puterea să-l vadă pe autorul lui « Werther » în persoană. Chiar și chinezul picta, cum fără exagerare spune Goethe în vers « cu mîna tremurîndă » perechea de îndrăgostiți a romanului, Lotte și Werther, pe sticlă.

Un asemenea efect tulburător ca această cărticică încărcată cu toată dinamica unei tinereți geniale nu l-a mai exercitat nici una din operele sale mai tîrziu. Dar așa cum spiritul receptiv, a cărui putere de admirație era la fel de mare ca și forța productivă, era preocupat permanent de cele mai bune apariții ale tuturor timpurilor și regiunilor, pentru că, așa cum spunea el, artistul este veșnic în pecol de-a « da înapoi », dacă pierde din vedere și din simțiri criteriile superioare, așa tot ce-a dat mai tîrziu a fost receptat și adoptat de judecata diferențiatoare și revalorificatoare de lungă durată sub forma de « literatură universală ».

Și nu numai partea din operele sale de influență mediteraneană purtînd pecetea unui spirit umanist-clasic, ci mai ales acele elemente specific nordice și germane, ca cele din prima parte a lui « Faust » și *Bildungsroman*-ul « Wilhelm Meisters Lehrjahre ». Moșneagul, și nu doar creatorul anumitor opere, ci un principe al vieții, cel mai de seamă reprezentant al culturii europene, moralității și omeniei, a cărui

casă de pe Frauenplan din Weimar devenise loc de pelerinaj spre care se îndrepta nevoia de adulație a oamenilor; moșneagul care primi de la scoțianul Thomas Carlyle traducerea engleză a lui « Wilhelm Meister » însoțită de o scrisoare plină de sinceră dragoste copilărească și smerenie; care răsfoia o ediție franceză a poemului despre Faust ilustrată cu desenele genialului Eugène Delacroix; care citea despre nou apărutul episod al Helenei din partea a doua a tragediei dizertații ceremonioase în revistele din Edinburgh, Paris și Moscova — el trebuia să descopere că a sosit timpul literaturii universale, pe care o indica pentru țara lui, reprezentînd pe atunci Germania în literatura universală, reprezentînd-o și acum.

Și totuși exista multă anticipație în enunțul său, și evoluția în decursul celor zece decenii după moartea sa, perfecționarea comunicației, înaripărea schimburilor pe care le-a favorizat, înfiriparea intimității europene, ba chiar a lumii, mai mult promovată decît înfrînată de marele război: toate acestea erau abia necesare pentru a realiza de fapt epoca pe care Goethe o resimțea în timpul sosit — în situația în care astăzi încă există pericolul confundării universal-valabilului cu universal cunoscutul, cu o valoare minoră de utilizare internațională, și pe care provincialii spiritului îl exploatează cu precădere în folosul discreditării cuceririlor unanim recunoscute. Intenționat, renumele veritabil și cel de tarabă, este spus într-o răsuflare crezînd că așa se poate discredita supranaționalul în același timp cu subnaționalul și naționalul periferic. Această posibilitate nu se intrevedea pe timpul lui Goethe sau doar într-o măsură mult mai mică. Nu era oportun să pui onorurile acordate de străinătate pe seama platitudinii negermane a nivelului său. Totuși, în trecerea sa de la nordicul popular, de la fantomaticul cețos al primului « Faust » la elenism și la un spirit artistic purificat uman, Goethe n-a întîrziat să trezească mult regret patriotic— într-un anumit sens, pe bună dreptate; pentru că acest cosmopolitism era platforma clasică a ceea ce mai tîrziu printr-un alt german al lumii, Nietzsche, a căpătat denumirea de « europenism bun ». Anticipativul, pentru a reveni, există în ființa lui Goethe și ține de măreția lui. Pe cel născut cu puțin înainte de mijlocul secolului al XVIII-lea, impulsul său vital îl purta cu încă o viață de om în secolul al XIX-lea, și este greu de spus, căreia din cele două epoci, destul de puternic delimitate una față de cealaltă, îi aparține preferențial. El, care la bătrînețe afirma despre sine cu un calm cutremurător că « ar trăi în milenii », a ctitorit singur o epocă, epoca goetheeană, care nu se măsoară cu secole și care poate fi la fel de puțin delimitată ca și măsura în care se va mai confirma făptura lui încă mult vizionară. (. . .)

Din punct de vedere secular este uimitor cum el, la a cărui moarte lumea noastră modernă, tehnică, determinată de mase de oameni, începea abia să se contureze, a putut să prefigureze vizionar în opera sa epică de bătrînețe, romanul social « Wilhelm Meisters Wanderjahre », întreaga dezvoltare economico-socială a secolului al XIX-lea: procesul de industrializare, hegemonia mașinii, ridicarea muncitorimii organizate, conflictele de clasă, democrația, socialismul, americanismul însuși, alături de toate consecințele spirituale și pedagogice care derivă de aici.

Această sensibilitate socială contrazice concepția frecvent întîlnită, că el ar fi fost un poet preocupat în exclusivitate de eul său, pentru care conta doar individualismul lumii interioare, purul omenesc și pentru care nu exista societate, nu exista neam omenesc în luptă pentru idei politice și revoluționare. Este adevărat că realismul său senzual îl înstrăina de pasiunea abstractă — acest realism care îl făcea, în mod declarat, să resimtă arderea unei gospodării țărănești ca pe o nenorocire propriu-zisă, dar « pieirea patriei » ca pe o frază. Era german în cea mai mare măsură, o erupție reală de germanism în pofida întregii cetățenii mondiale sau poate chiar din această cauză: un cetățean spiritual și poate de aceea un cetățean german. Dar el nu era un patriot în sensul democratic al cuvîntului, nu era luptă-

©Asociatia Ziaristilor Independenti din România

tor pentru libertate de factură politico-umanitară. Faptul că era totuşi un luptător pentru libertatea omenească, era bine ştiut de el. [. . .]

Pentru un popor ca cel japonez, cu talentul său pentru tehnică şi organizare şi care este în acelaşi timp reprezentantul Europei în Orientul îndepărtat, trebuie să fie ciudat să remarce cu ce insistenţă frenetică acest fiu al secolului al XVIII-lea şi maestrul unui cult al personalităţii profund umaniste privea spre viitorul civilizaţiei tehnice al omenirii, dezbătînd problemele acestui viitor. Cu cinci ani înainte de moartea sa vorbeşte de proiectul străpungerii capului promotoriu panamanez. [. . .]

Toate acestea le aştepta cu nerăbdare, dorea să le apuce; deasemenea şi unificarea Dunării cu Rinul, care bineînţeles ar fi fost o întreprindere uriaşă, dincolo de toate speranţele. [. . .]

Astfel îşi plimba ochiul peste lume; nu se oprea la propria-i ţară; bucuria vizionară a acestui antirevoluţionar era atotcuprinzătoare, ea avea nevoie de spaţiul întregii lumi, şi împlinirea vieţii, fericirea sau durerea unui popor străin le resimţea ca pe soarta propriului popor. Astfel se manifesta imperialismul iubirii unui spirit aflat mult deasupra naţionalului, care înţelegea prin libertate cuprindere, şi care proclamase ideea de «literatură universală» dintr-o aceeaşi dispoziţie sufletească.

În româneşte de GHEORGHE PASCU

FERNAND BRAUDEL

Civilizaţie şi cultură

Sacrificii necesare

A renunţa de la bun început la unii termeni : astfel a nu mai vorbi de o civilizaţie ca de o fiinţă sau ca de un organism, sau ca de un personaj, sau ca de un corp, chiar istoric. Să nu mai afirmăm că se naşte, se dezvoltă şi moare, ceea ce revine să-i împrumutăm un destin uman, linear, simplu. Îmi place mai mult, în ciuda imperfecţiunior—fireşte pentru un istoric—să revin la meditaţiile lui Georges Gurvitch referitoare la societatea globală a Evului mediu occidental, bunăoară, sau privind societatea noastră actuală. El înţelege viitorul uneia sau alteia şovăind între mai multe destine posibile, foarte deosebite, şi în aceasta văd o părere rezonabilă ţinînd seama de multiplicitatea însăşi a vieţii, de faptul că viitorul nu-i un drum unic. Aşadar, a renunţa la linear. De asemenea a nu crede că o civilizaţie, fiind originală, este o lume închisă, independentă, ca şi cum fiecare din ele ar fi o insulă în mijlocul unui ocean, în timp ce convergenţele, dialogurile lor sînt esenţiale, iar — din ce în ce mai mult — ele împărtăşesc toate sau aproape toate — un bogat fond comun : « Civilizaţia, afirma Margaret Mead (cu acelaşi sens al termenului ca şi Mauss, pe care l-am citat) înseamnă ceea ce omul de acum înainte nu va mai putea uita », — limbajul, alfabetul, numărătoarea, regula de trei simplă, focul, — adică numărul, funcţia, vaporul etc. ; în general, bazele comune de azi, impersonale, ale oricărei culturi particulare de oarecare nivel.

De asemenea, aş renunţa să folosesc orice explicaţie ciclică a destinului sau a culturilor, de fapt orice traducere a frazei obişnuite atît de stăruitoare : se nasc, trăiesc, mor. Totodată vor fi înlăturate cele trei vîrste ale lui Vico (vîrsta divină, vîrsta eroilor, vîrsta umană), precum şi cele trei epoci ale lui Auguste Compte (teologică, metafizică, pozitivistă), cele două faze ale lui Spencer (constrîngere, apoi libertate), cele două libertăţi necesare ale lui Durkheim (exterioară, interioară), etapele coordonării crescînde ale lui Waxweiller, etapele economice ale lui Hildebrand, Frederic List sau Bücher, densităţile crescînde ale lui Levasseur şi Ratzel, (. . .) Uneori nu fără regrete şi chiar dacă vom reveni la ele, căci nu pretind să condamn în bloc toate aceste explicaţii, nici chiar principiul de explicaţie, de model

* Fernand Braudel: *Ecrits sur l'histoire* Paris, 1977, p 288 şi urm.

© Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

sau ciclu ; dimpotrivă foarte utilă, după părerea mea, însă această excludere la «plecare », valorează ca o precauție necesară.

Pentru a închide capitolul excluderilor, unde figurează firește schemele lui Spengler și Toynbee, resping de asemenea listele strîmte de civilizații care ni se propun. În adevăr, cred, că cercetarea pentru a fi fructuoasă, trebuie să sesizeze tot, începînd de la culturile cele mai modeste pînă la *major civilisations* și mai ales, pentru că aceste *major civilisations* se subîmpart în sub-civilizații iar acestea în subdiviziuni mai mărunte. În alți termeni să menajăm posibilitățile unei micro-istorii și a unei istorii cu o deschidere tradițională. Ar fi foarte interesant de știut pînă la ce nivel se poate ajunge în josul scării. În orice caz, cred că la mezanin, mai ales astăzi, cînd statele, popoarele, națiunile tind să aibă civilizația lor proprie, oricare ar fi de altfel uniformizarea tehnicilor. Există, orice etichetă am vrea să-i dăm, o civilizație franceză, una germană, una italiană, una engleză, fiecare cu nuanțele și contradicțiile ei interne. A le studia pe toate în cadrul termenului general de civilizație occidentală mi se pare prea simplu. Nietzsche pretindea că după civilizația greacă n-a mai existat, în mod evident, altă civilizație decît cea franceză. « Ceea ce nu suferă obiecție » pretindea el. Afirmație eminamente discutabilă, îmi place s-o cred, dar pe care e amuzant s-o apropii de faptul că civilizația franceză nu există în clasificarea lui Toynbee.

Criterii de reținut

Terenul desțelinit, ne-am pune problema: ce înseamnă o civilizație?

Nu cunosc decît o bună definiție, bună, adică ușor utilizabilă pentru observație, suficient degajată de orice judecată de valoare (. . .)

Ariile culturale. O civilizație înseamnă mai întîi un spațiu, o « arie culturală » spun antropologii, o « locuință ». În interiorul unei locuințe, mai mult sau mai puțin vastă, dar niciodată foarte strîmtă, închipuiți-vă o massă foarte diversă de « bunuri », de «caracteristici» culturale; la fel forma, materialul caselor, acoperișul cu arta fleșei ornate, ca și un dialect sau un grup de dialecte, gusturi culinare, o tehnică particulară, un mod de a crede, un mod de a vorbi, ca și busola, hîrtia, presa de imprimat. Înseamnă grupul organizat, frecvența unor anumite trăsături, ubicuitatea acestora într-o arie precisă, ce sînt primele semne ale unei coerențe culturale. Dacă la această coerență în spațiu se adaugă o permanență în timp, denumesc civilizație sau cultură, « totalul » repertoriului. Acest « total » înseamnă « forma » civilizației astfel recunoscută.

(. . .) Interesant este că o arie grupează totdeauna mai multe societăți sau grupuri sociale. De unde necesitatea — repet — de a fi atent, cît e posibil, la cea mai mică unitate socială.

Împrumuturile. Toate aceste bunuri culturale, micro-elemente ale civilizației, nu încetează să peregrineze (astfel se deosebesc de fenomenele sociale obișnuite) : rînd pe rînd, simultan, civilizațiile le exportă sau le împrumută. Unele sînt lacome, altele-s rispitoare. Și această vastă circulație nu se întrerupe niciodată. Anumite elemente culturale sînt chiar contagioase ; astfel știința modernă, tehnica modernă, deși toate civilizațiile nu sînt la fel deschise unor asemenea schimburi. Rămîne să știm dacă, după cum sugerează P. Sarokin, împrumuturile de bunuri spirituale se vădesc mai rapide decît cele tehnice. Mă îndoiesc.

Refuzurile. Dar toate schimburile nu se produc de la sine : în realitate, există refuzuri de a împrumuta, fie o formă de a gîndi sau de a crede, sau de a trăi, fie un simplu instrument de lucru. Unele din aceste refuzuri sînt însoțite chiar de o conștiință, de o luciditate ascuțită, după cum altele-s « oarbe », ca și cum ar fi împiedicate de praguri sau zăvoare ce interzic trecerile . . . Firește, de fiecare dată, aceste refuzuri — și cu atît mai mult dacă sînt conștiente, repetate, evidente — iau o formă singulară. Orice civilizație, în asemenea cazuri, ajunge la o alegere decisivă ; prin această alegere ea se afirmă, se dezvăluie. Fenomenele de « difuzare », atît de puțin agreate de Toynbee, mi se par astfel una din cele mai bune pietre de încercare pentru cine vrea să judece vitalitatea și originalitatea unei civilizații.

Pe scurt, în civilizația din care ne împărtășim, se afirmă un triplu joc : aria culturală, cu frontierele ei ; împrumutul, refuzul ; fiecare din aceste « jocuri » deschid posibilități.

Pentru un dialog între istorie și științele omului

(. . .) A recunoaște « culturalului » toată amploarea sa,—iată care ar fi al treilea nostru demers. Istoricul nu-i suficient pentru aceasta. O « consultare » se impune, ce ar grupa ansamblul științelor omului, pe cele tradiționale ca și pe cele noi — de la filosof la demograf și statistician. În realitate este iluzoriu de a voi după modul german — să izolezi *cultura* de baza ei, ce ar fi *civilizația*. Dacă este absurd de a neglija suprastructura, nu este mai puțin absurd de a neglija infrastructura, cum se face adesea.

(. . .) O civilizație reclamă de asemenea forță, sănătate, putere. Iată de ce, în pofida admirației ce o păstrez pentru cartea lui Jacob Burckhardt, mă gîndesc că ar trebui rescrisă, cel puțin pentru un motiv esențial : e necesar să fie redate Renașterii italiene *trupul* sau *trupurile* sale materiale. O cultură nu trăiește numai din idei pure. Shepard Bancroft Clough are dreptate : oricărei culturi îi trebuie un excedent, un surplus economic. Cultura înseamnă consumare, adică risipire.

Longevitatea civilizațiilor

Ceea ce cunoaștem — mai bine poate decît orice observator social — este diversitatea funciară a lumii. Fiecare din noi știe că orice societate, orice grup social, avînd relații apropiate sau îndepărtate, participă viguros la o civilizație sau, mai exact, la o serie de civilizații suprapuse, legate între ele și uneori foarte diferite. Fiecare din ele și ansamblul lor ne inserează într-o mișcare istorică imensă, de foarte lungă durată, care este pentru fiecare societate sursa unei logice interne ce-i este proprie și a numeroase contradicții. (. . .) De asemenea la fel, ceea ce istoricul civilizațiilor poate afirma, mai bine ca oricare altul, este că civilizațiile sînt realități de foarte lungă durată. Ele nu sînt « muritoare », mai ales la scara vieții noastre individuale, în pofida frazei prea celebre a lui Paul Valéry. Vreau să spun că accidentele mortale, dacă există — și ele există, firește, și pot destrăma constelațiile lor fundamentale — le izbesc mult mai puțin des decît credem. În multe cazuri, nu-i vorba decît de « ațipiri ». De obicei, nu sînt perisabile decît florile lor cele mai alese, reușitele cele mai rare, dar rădăcinile profunde subsistă dincolo de multe rupturi, de multe ierni.

Realități de îndelungă, inepuizabilă durată, — civilizațiile, la nesfîrșit readaptate la destinul lor, depășesc așadar în longevitate toate celelalte realități colective ; le supraviețuiesc. La fel, ca și în spațiu, ele transgresează limitele societăților precise (care se « scaldă » astfel într-o lume mereu mai vastă decît ele înseși și primesc, fără să fie totdeauna conștiente de aceasta, o impulsie sau impulsii particulare); de asemenea se afirmă în timp, în profitul lor, o depășire remarcată bine de Toynbee și care le transmite ciudate moșteniri, de neînțeles pentru cine se mulțumește să

(c) Asociatia Sociologilor Independenti din Romania

observe, să cunoască « prezentul » în sensul cel mai strîmt al termenului. Astfel spus, civilizațiile supraviețuiesc frămîntărilor politice, sociale, economice, chiar ideologice, pe care, de altminteri, le determină insidios, viguros uneori. (. . .)

(. . .) Astfel primul nostru îndemn este de a crede în eterogenitatea, în diversitatea civilizațiilor lumii, în permanența, în supraviețuirea « personajelor » sale, ceea ce revine în a așeza în primul rang al actualului studiul reflexelor cîștigate, al atitudinilor fără mare suplețe, al obișnuințelor ferme, al gusturilor profunde ce explică doar ele o istorie lentă, veche, puțin conștientă (asemenea acelor antecedente pe care psihanaliza le plasează în cel mai profund din compartimentele adultului). Ar trebui să fim interesați de această problemă încă de pe vremea școalei, dar fiecărui popor îi place prea mult să se privească în propria-i oglindă, excluzînd pe alții. În realitate, această cunoaștere precisă rămîne destul de puțin obișnuită. Ea ar obliga să se considere — în afara propagandei, valabilă doar ea și încă pe termen scurt — toate gravele probleme ale relațiilor culturale, această necesitate de a găsi de la civilizație la civilizație, limbaje acceptabile ce respectă și favorizează atitudini, diferite puțin reductibile unele la altele. (. . .)

Permanența unității și diversității în lume

Și cu toate acestea, toți observatorii, toți călătorii, entuziaști sau malițioși, ne vorbesc despre uniformizarea mereu mai mare a lumii. Să ne grăbim să voiajăm înainte ca pămîntul să n-aibă pretutindeni același chip? În aparență, nu există nici un răspuns la aceste argumente. Ieri, lumea abunda în pitoresc, în nunațe; astăzi toate orașele, toate popoarele seamănă într-o anumită manieră: Rio de Janeiro este invadat de douăzeci de ani de zgîrie-nori; Moscova face să te gîndești la Chicago; pretutindeni avioane, camioane, mașini, căi ferate, uzine; costumele locale dispar unele după altele . . . Totuși, nu înseamnă să comiți, dincolo de evidente constatări, o serie de erori destul de grave? Lumea de ieri avea de pe atunci uniformitățile ei; tehnica — și ei îi vedem pretutindeni chipul și amprenta — nu este cu siguranță decît un element al vieții oamenilor și, mai ales, nu riscăm odată în plus să confundăm *civilizația* cu *civilizațiile?*

Pămîntul nu încetează să se strîmteze și, mai mult ca niciodată, iată oamenii « sub același acoperiș » (Toynbee), obligați să trăiască împreună, unii cu alții. Datorită acestor apropieri trebuie să-și împărtească bunuri, unelte, poate chiar unele prejudecăți comune. Progresul tehnic a multiplicat mijloacele în serviciul oamenilor. Pretutindeni, *civilizația* își oferă serviciile, stocurile, mărfurile sale diverse. Ea le oferă, fără a le dărui totdeauna. Dacă am avea sub ochi o hartă cu repartiția marilor uzine, a înaltelor furnale, a centralelor electrice — mîine uzine atomice, precum și o hartă a consumului de produse moderne esențiale în lume —, nu ne-ar fi greu să constatăm că aceste bogății și unelte sînt foarte inegal distribuite între diversele regiunii ale lumii. Există aici țări industriale și acolo cele subdezvoltate care încearcă să-și schimbe soarta cu mai mult sau mai puțină eficacitate. Civilizația nu se distribuie în mod egal. Ea a răspîndit posibilități, promisiuni, ea suscită invidii, ambiții. În adevăr, o cursă s-a angajat; ea va avea învingătorii ei, elevii ei mediocri, învinșii. Deschizînd evantaiul posibilităților umane, progresul a lărgit astfel gama diferențelor. Tot plutonul s-ar regrupa dacă progresul ar face haltă, ceea ce nu lasă impresia. În realitate, doar civilizațiile și economiile competitive sînt în cursă.

Pe scurt, dacă există, efectiv, o inflație a *civilizației*, ar fi pueril de a o vedea dincolo de triumful ei, eliminînd civilizațiile diverse, aceste adevărate personaje, totdeauna stabile și înzestrate cu viață lungă. Ele sînt acelea care — în ce privește progresul — angajează cursa, poartă pe umerii lor efortul ce trebuie înfăptuit, îi dau sau nu-i dau un sens. Nici o civilizație nu spune *nu* ansamblului acestor bunuri noi, dar fiecare îi dă o semnificație particulară. (. . .) Există contextul uman, social, politic, adică mistic. Unealta înseamnă mult, dar lucrătorul deasemenea înseamnă mult, ca și produsul, ca și sufletul ce se dăruie pentru a-l înfăptui, sau care nu se dăruie. Ar trebui să fii orb pentru a nu simți povara acestei transformări masive a lumii, dar nu-i o transformare omniprezentă și, acolo unde se înfăptuiește, se produce sub anumite forme, cu o amploare și o rezonanță umană rareori asemănătoare. Mi se pare că tehnica nu-i totul, ceea ce o veche țară ca Franța știe prea bine fără îndoială. Triumful *civilizației* la singular nu înseamnă dezastrul pluralelor. Plural și singular dialoghează, se ajută și de asemenea se deosebesc uneori de la prima vedere, aproape fără să fie nevoie să-ți concentrezi atenția. Pe drumurile interminabile ale sudului algerian, între Laghonat și Ghardaia, mi-e vie în minte amintirea acelui șofer arab care, la orele prescrise, oprind autocarul, își abandona pasagerii lăsîndu-i pradă gîndurilor, iar el își făcea la cîțiva metri de ei rugăciunile rituale.

Aceste imagini nu alcătuiesc o demonstrație. Dar viața este contradictorie cu bunăvoință; lumea este violent împinsă spre unitate; în același timp, rămîne fundamental divizată. Așa era și ieri: unitate și eterogenitate cohabitau, vrînd nevrînd. Pentru a răsturna problema, un moment, semnalăm că această unitate de odinioară, mulți observatori o neagă la fel de categoric după cum afirmă unitatea de azi. Ei cred că ieri lumea era divizată împotriva ei înseși prin imensitatea și dificultatea distanțelor: munți, deșerturi, întinderi oceanice, « eșarfe » forestiere — constituiau tot atîtea bariere reale. În acest univers claustrat, civilizația însemna, în mod obligatoriu, diversitate. Fără îndoială. Dar istoricul care se întoarce spre aceste perioade revolute, dacă-și îndreaptă privirile asupra lumii întregi, distinge — nu mai puțin — asemănări uimitoare, ritmuri foarte asemănătoare la mii și mii de kilometri distanță.

Spre un umanism modern

În adevăr, am avea astăzi nevoie de un nou, de un al treilea termen, — în afară de cultură și civilizație — de care mai toți nu mai vrem să facem o scară a valorilor? În acest miez al veacului XX avem nevoie insidios, ca în secolul XVIII — la mijlocul lui — de un termen nou pentru a înlătura primejdiile și catastrofele posibile, adică speranțele noastre tenace. Georges Friedman, — și nu-i singurul — ne propune pe acela de umanism modern. Omul, civilizația, trebuie să depășească somația mașinii, chiar a mașinăriei — automatizarea — ce riscă să condamne omul la răgazuri forțate. Un umanism înseamnă un mod de a spera, de a voi ca oamenii să fie fraterni unii față de ceilalți și ca civilizațiile, fiecare pe seama ei și toate împreună, să se salveze și să ne salveze. Înseamnă a accepta, înseamnă a dori ca porțile prezentului să se deschidă larg spre viitor, dincolo de falimente, declinuri, catastrofe pe care le prezic stranii profeți (profeții aparțin cu toții literaturii negre). Prezentul să nu mai fie acest hotar pe care toate veacurile, grele de veșnice tragedii, îl văd înaintea lor ca un obstacol, ci speranța oamenilor ce nu încetează de a-l depăși, de cînd există oameni.

În românește de ALEXANDRU BACIU

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

MARTIN HEIDEGGER

Scrisoare despre «umanism»

către Jean Beaufret, Paris

Nu gîndim încă îndeajuns de hotărît asupra naturii acțiunii. Cunoaștem acțiunea numai ca efectuare a unui efect *(Bewirken einer Wirkung)*. Realitatea efectivă *(Wirklichkeit)* a acesteia este prețuită după folosul ei. Însă natura acțiunii este aducerea la împlinire. Aducerea la împlinire înseamnă: a desfășura ceva în plinătatea naturii lui, a conduce într-acolo, *producere*. De aceea, la drept vorbind, susceptibil de a fi împlinit este numai ceea ce dinainte este. Ceea ce însă, înainte de orice « este» — e Ființa. Gîndirea aduce la împlinire raportul Ființei cu esența omului. Ea nu face acest raport și nu se află la originea lui. Gîndirea îl înfățișează Ființei doar ca ceea ce ei însăși îi este transmis de către Ființă. Această înfățișare constă în faptul că în gîndire Ființa ajunge să vorbească. Limba este locul de adăpost al Ființei. În lăcașul ei trăiește omul. Cei ce gîndesc și făuritorii de vers sînt veghetorii acestui adăpost. Veghea lor înseamnă aducerea la împlinire a putinței de revelare a Ființei, în măsura în care, prin rostirea lor, ei o trec în limbă și o păstrează în limbă. Gîndirea nu devine acțiune abia din clipa cînd din ea rezultă un efect sau cînd este aplicată. Gîndirea acționează în măsura în care gîndește. Această acțiune este cea mai simplă pesemne și totodată cea mai înaltă, deoarece privește raportul Ființei cu omul. Însă orice efectuare rezidă în Ființă *(das Sein)* și poartă asupra ființării *(das Seiende)*. Gîndirea, dimpotrivă, se abandonează Ființei și se lasă revendicată de ea pentru a rosti adevărul Ființei. Gîndirea aduce la împlinire acest abandon. A gîndi înseamnă l'engagement par l'Être pour l'Être.

(c) Societatea Scriitorilor Independenți din România

Nu știu dacă din punct de vedere al limbii este posibil să le cuprinzi pe amîndouă (« par » et « pour ») într-un singur enunț: penser, c'est l'engagement de l'Être. Aici forma pentru genitivul « de l' » trebuie să exprime faptul că genitivul este deopotrivă subjectivus și objectivus. « Subiect » și « obiect » sînt însă în acest caz creații improprii ale metafizicii, care a luat de timpuriu în stăpînire interpretarea limbii în forma « logicii » și a « gramaticii occidentale ». Ce anume se ascunde în acest proces, abia putem astăzi bănui. Eliberarea limbii din strînsoarea gramaticii, și orientarea către o structurare mai originară a esenței ei, revin gîndirii și poeziei. Gîndirea nu este doar l'engagement dans l'action pentru și prin ființare, în sensul de real al situației prezente. Gîndirea este l'engagement prin și pentru adevărul Ființei. Istoria acesteia nu dispare niciodată în trecut, ea ne stă mereu înainte. Istoria Ființei poartă și determină fiecare condition et situation humaine. Dar pentru a învăța mai întîi să aflăm în chip pur numita esență a gîndirii — și aceasta înseamnă totodată a o împlini — trebuie să ne eliberăm de interpretarea tehnică a gîndirii. Începuturile acestei interpretări trimit pînă la Platon și Aristotel. Gîndirea însăși este înțeleasă aici ca τέχνη, procedeu al reflecției pus în slujba făptuirii și facerii. Însă aici reflecția este deja considerată prin raport la πράξις și la ποίησις. De fapt, luată în sine, gîndirea nu este « practică ». Caracterizarea gîndirii ca θεωρία și determinarea cunoașterii ca atitudine « teoretică » are loc dintru început înăuntrul interpretării « tehnice » a gîndirii. Ea este o încercare reactivă de a păstra gîndirii un sens de sine stătător față de acțiune și faptă. De atunci « filozofia » se află mereu în situația critică de a-și justifica existența în fața « științelor ». Ea crede că realizează acest lucru în modul cel mai sigur prin faptul că ea însăși se ridică la rang de știință. Această strădanie reprezintă însă sacrificarea esenței gîndirii. Filozofia este hărțuită de teama de a nu-și pierde prestigiul și trecerea, dacă nu este considerată știință. Acest lucru trece drept o lipsă care este echivalată cu neștiințificul. În explicitarea tehnică a gîndirii, Ființa ca element propriu al gîndirii este sacrificată. « Logica » este sancționarea — care începe de la sofistică și Platon — a acestei explicitări. Gîndirea este judecată aici după o măsură improprie ei. Această judecare seamănă cu procedeul care încearcă să aprecieze natura și aptitudinea peștelui după cît de mult este el în stare să trăiască pe uscat. Deja de mult, de prea mult timp, stă gîndirea pe uscat. Se poate numi atunci strădania de a readuce gîndirea în elementul ei – « iraționalism »?

Întrebările din scrisoarea dumneavoastră ar putea fi lămurite mai degrabă print-o discuție directă. În scris, gîndirea își pierde ușor mobilitatea. Înainte de toate însă, ea își poate menține aici doar cu greu pluridimensionalitatea proprie domeniului ei. Spre deosebire de științe, rigoarea gîndirii nu constă în exactitatea artificială, adică tehnic-teoretică, a conceptelor. Ea rezidă în faptul că rostirea rămîne exclusiv în elementul Ființei și face să se exercite simplitatea prezentă în dimensiunile variate ale Ființei. Însă scrisul oferă, pe de altă parte, salutara constrîngere la o redactare mai chibzuită. Astăzi aș dori să mă refer doar la una din întrebările dumneavoastră. Examinarea acesteia va arunca poate o lumină și asupra celorlalte.

Întrebați: Comment redonner un sens au mot « Humanisme »? Această întrebare provine din intenția de a păstra cuvîntul « umanism ». Mă întreb dacă acest lucru este necesar. Sau poate nenorocirile pe care le pricinuiesc noțiunile de acest fel nu sînt încă destul de evidente? Dealtfel, lumea și-a pierdut de mult timp încrederea în « -isme ». Însă piața opiniei publice pretinde mereu altele noi. Și există oricînd o disponibilitate de a răspunde acestei cereri. Chiar și nume ca « logică », « etică », « fizică » apar cînd gîndirea originară ia sfîrșit. Grecii au gîndit în epoca lor de glorie fără astfel de denumiri. Ei nici măcar nu numeau gîndirea « filozofie ». Gîndirea ia sfîrșit cînd iese din elementul ei. Elementul ei este acel ceva de la care plecînd gîndirea este în stare să fie gîndire. Elementul este ceea ce în chip autentic poate ceva *(das Vermögende)*: putința *(Vermögen)*. El poartă de grijă gîndirii și o aduce astfel în esența ei. Gîndirea, simplu spus, este gîndirea Ființei. Genitivul spune două lucruri. Gîndirea este a Ființei în măsura în care gîndirea produsă *(ereignet)* de Ființă aparține Ființei. Gîndirea este deopotrivă gîndire a Ființei, în măsura în care gîndirea, aparținînd Ființei, ascultă de Ființă. Ca ceea ce aparține Ființei și ascultă de ea, gîndirea este ceea ce ea este conform originii esenței sale. « Gîndirea este » vrea să spună: Ființa a purtat de grijă întodeauna esenței sale potrivit destinului ei. A purta de grijă unui « lucru » sau unei « persoane » în esența lor înseamnă: a le iubi, a le îndrăgi. Această îndrăgire *(Mögen)* înseamnă mai originar gîndit: a dărui esența. O atare îndrăgire este esența propiu-zisă a putinței, care nu numai că poate face să se realizeze ceva sau altceva, ci poate face ca ceva « să se împlinească » în pro-veniența sa, adică-l poate face să fie. Putința îndrăgirii este aceea « prin forța » căreia ceva este capabil să fie în chip autentic. Această putință este « posibilul » în chip autentic, a cărui esență rezidă în îndrăgire. Prin această îndrăgire face Ființa cu putință gîndirea. Aceea o face posibilă pe aceasta. Ființa este deopotrivă cea care poate și cea care îndrăgește *(das Vermögend-Mögende)*. Ființa ca acest element este « forța calmă » a putinței care îndrăgește, adică a posibilului. E drept că sub imperiul « logicii » și al « metafizicii », cuvintele noastre « posibil » și « posibilitate » sînt gîndite doar în opoziție cu « realitate », adică pornind de la o anumită interpretare a Ființei — cea metafizică —, ca actus și potentia: această

© Asociația Ziariștilor Independenți din România

opoziţie este identificată cu aceea dintre existentia şi essentia. Atunci cînd vorbesc de « forţa calmă a posibilului », nu mă gîndesc la possibile al unei doar reprezentate possibilitas, la potentia ca essentia al unui actus al lui existentia, ci la Fiinţa însăşi care îndrăgind şi purtînd asupra gîndirii, şi astfel asupra esenţei omului, adică asupra raportului acesteia cu Fiinţa — poate. A putea un lucru înseamnă aici: a-l păstra în esenţa sa, a-l menţine în elementul său.

Cînd gîndirea ia sfîrşit ieşind din elementul ei, ea compensează această pierdere prin faptul că îşi dobîndeşte trecere ca τέχνη, ca instrument de instruire şi, prin urmare, ca activitate şcolară şi mai tîrziu ca activitate culturală. Filozofia devine treptat o tehnică a explicării prin cauze prime. Nu se mai gîndeşte, ci există doar îndeletnicirea cu filozofia. În competiţia unor atari îndeletniciri, acestea se prezintă apoi în mod public ca un -ism şi încearcă să se depăşească reciproc. Dominaţia unor atari denumiri nu este întîmplătoare. Ea se bazează, în special în epoca modernă, pe dictatura nefirească a opiniei publice. Aşa-numita « existenţă privată » nu înseamnă totuşi existenţa umană esenţială, adică liberă. Ea se reduce doar la o negare a ceea ce este public. Ea rămîne un element derivat din ceea ce este public şi se alimentează prin simpla retragere din acesta. Împotriva propriei voinţe, ea dovedeşte astfel aservirea faţă de opinia publică. Aceasta însă este instituirea şi autorizarea metafizic condiţionată — deoarece provine din dominaţia subiectivităţii — a exhibării fiinţării într-o necondiţionată obiectualizare a tot ce există. De aceea, limba ajunge în slujba medierii specifice căilor prin care se propagă — desconsiderînd orice limită — obiectualizarea ca accesibilitate uniformă a totului pentru toţi. Astfel limba ajunge sub dictatura opiniei publice. Aceasta hotărăşte dinainte ce este inteligibil şi ce trebuie respins ca neinteligibil. Ceea ce se spune în *Fiinţă şi timp* (1927) & 27 şi 57 despre impersonalul « se » (*das « man »*), nu trebuie în nici un caz să ofere doar o contribuţie ocazională la sociologie. Tot atît de puţin impersonalul « se » are semnificaţia unui simplu termen opus, conceput etic-existenţial, faţă de esenţa specifică unui individ.Cele spuse conţin mai curînd sugestia apartenenţei iniţiale a cuvîntului la Fiinţă, sugestie ce rezultă din problema privitoare la adevărul Fiinţei. Această relaţie rămîne ascunsă sub dominaţia subiectivităţii care se prezintă ca opinie publică. Dacă totuşi adevărul Fiinţei a devenit demn de a fi gîndit pentru gîndire, atunci şi reflecţia asupra limbii trebuie să dobîndească un alt rang. Ea nu mai poate să fie simplă filozofie a limbii. Numai de aceea *Fiinţă şi timp* (& 34) conţine o sugestie referitoare la dimensiunea esenţei limbii şi atinge problema simplă, în care fel de a fi al Fiinţei este deci limba oricînd limbă. Sărăcirea limbii, care se extinde cu repeziciune peste tot, nu diminuează doar responsabilitatea estetică şi

morală în orice folosire a ei. Ea provine dintr-o periclitare a esenţei omului. O simplă folosire îngrijită a limbii încă nu dovedeşte că am evitat această periclitare a esenţei. Astăzi, o asemenea folosire ar putea chiar să indice mai degrabă faptul că nu vedem încă deloc pericolul şi că nu-l putem vedea deoarece pînă acum noi i-am ignorat constant chipul. Degradarea limbii, atît de comentată de la o vreme încoace, ce-i drept îndeajuns de tîrziu, nu este totuşi temeiul, ci deja un rezultat al procesului prin care limba, sub dominaţia metafizicii moderne a subiectivităţii, cade aproape inevitabil în afara elementului ei. Limba ne refuză încă esenţa ei: faptul că ea este locul de adăpost al adevărului Fiinţei. Limba se abandonează mai degrabă vrerilor şi îndeletnicirilor noastre curente, ca un instrument al dominaţiei asupra fiinţării. Fiinţarea apare a fi realul în urzeala cauzei şi efectului. Ne întîlnim cu ea în ipostaza realului, cînd calculăm şi acţionăm, dar şi în modalitatea ştiinţifică şi filozofică — cu explicaţii şi justificări. Printre acestea se numără şi afirmaţia că ceva este inexplicabil. Cu astfel de declaraţii ne închipuim că ne aflăm în preajma misterului. Ca şi cum ar fi un lucru evident că adevărul Fiinţei s-ar lăsa aşezat pe cauze şi temeiuri explicative, sau ceea ce este totuna, pe incomprehensibilitatea lui.

Dacă însă omul vrea să se găsească iar în preajma Fiinţei, el trebuie mai întîi să înveţe să existe într-o lume a nenumitului. El trebuie să devină conştient de seducţia exercitată de opinia publică, cît şi de lipsa de vlagă a existenţei private. Omul trebuie, înainte de a vorbi, să asculte din nou glasul Fiinţei, cu riscul ca sub semnul acestui glas exigent să aibă puţin sau rar ceva de spus. Numai astfel i se restituie cuvîntului caracterul nepreţuit al esenţei sale, iar omului lăcaşul pentru a locui în adevărul Fiinţei.

Dar oare nu în această existenţă, nu în încercarea de a-l pregăti pe om pentru această existenţă se află o strădanie care are în vedere omul? Încotro altundeva se îndreaptă « grija », dacă nu în direcţia readucerii omului în esenţa lui? Ce altceva poate însemna aceasta, decît că omul (homo) devine uman (humanus)? Humanitas rămîne astfel năzuinţa unei atari gîndiri; căci aceasta înseamnă umanism: a medita şi a te îngriji ca omul să fie uman şi nu ne-uman, « inhuman », adică în afara esenţei sale. Totuşi, în ce constă omenescul omului? În esenţa omului.

Însă de unde şi cum se determină esenţa omului? Marx cere ca « omul uman » să fie cunoscut şi recunoscut. El îl găseşte pe acesta în « societate ». Omul « social » este pentru el omul « natural ». În « societate » este asigurată în mod egal « natura » omului, adică totalitatea « nevoilor naturale » (hrană, îmbrăcăminte, reproducere, posibilităţi de trai). Creştinul vede omenescul omului, humanitas a lui homo, prin delimitarea faţă de deitas. În istoria mîntuirii, el este om ca « fiu al Domnului » care află întru Christos voinţa Tatălui şi o face a sa. Omul nu este din această

© Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

lume, în măsura în care « lumea », gîndită teoretic-platonician, rămîne doar un simplu popas în drumul către lumea de dincolo.

În mod expres, humanitas devine pentru prima dată sub acest nume obiect al gîndirii și năzuinței, în timpul republicii romane. Homo humanus este opus lui homo barbarus. Homo humanus este aici romanul care înalță și înnobilează virtus romana, « încorporînd » παιδεία preluată de la greci. Grecii sînt grecii elenității tîrzii, a căror cultură era predată în școlile de filozofie. Ea are în vedere eruditio et institutio in bonas artes. Παιδεία astfel înțeleasă este tradusă prin « humanitas ». Adevărata romanitas a lui homo romanus constă într-o atare humanitas. La Roma întîlnim primul umanism. De aceea, el rămîne în esență un fenomen specific roman, care rezultă din întîlnirea romanității cu cultura elenității tîrzii. Așa-numita Renaștere a secolelor 14 și 15 în Italia este o renascentia romanitatis. De vreme ce aici accentul cade pe romanitas, se pune în joc humanitas și de aceea παιδεία greacă. Elenitatea însă este mereu văzută în forma ei tîrzie, iar aceasta la rîndu-i dintr-un punct de vedere roman. Homo romanus al Renașterii este opus, la rîndul lui, lui homo barbarus. Însă in-umanul este acum pretinsa barbarie a scolasticii gotice proprii evului mediu. De aceea umanismului înțeles istoric îi aparține mereu un studium humanitatis, care revine într-un fel anume la antichitate, devenind astfel, de fiecare dată, și o reînviere a elenității. Acest fenomen se manifestă în umanismul secolului 18 la noi, reprezentat de Winckelmann, Goethe și Schiller. Hölderlin, dimpotrivă, nu aparține « umanismului » și anume deoarece gîndește destinul esenței omului mai originar decît este capabil s-o facă acest umanism.

Însă dacă prin umanism se înțelege în general strădania ca omul să devină liber pentru omenescul lui și să-și afle în acesta demnitatea, atunci umanismul este diferit în funcție de concepția despre « libertatea » și « natura » omului. Totodată se deosebesc și căile către realizarea lui. Umanismul lui Marx nu are nevoie de întoarcerea la antichitate, și tot atît de puțin umanismul care îi apare lui Sartre a fi existențialismul. În sensul larg enunțat mai sus, și creștinismul este o formă de umanism, în măsura în care, conform doctrinei sale, totul depinde de mîntuirea sufletului (salus aeterna), iar istoria omenirii apare în cadrul istoriei mîntuirii. Oricît de diferite ar fi aceste forme ale umanismului după scop și temei, după felul și mijloacele prin care ele își află realizarea, după forma pe care o îmbracă doctrina lor, ele se întîlnesc totuși în aceea că humanitas a lui homo humanus este determinată avîndu-se în vedere o interpretare deja consfințită a naturii, istoriei, lumii, a temeiului ei, adică a ființării în întregul ei.

Orice umanism sau se întemeiază pe o metafizică, sau devine el însuși temei al uneia. Orice determinare a esenței omului, care presupune deja explicitarea ființării în afara problemei referitoare la adevărul Ființei, este — cu știință sau fără știință — de natură metafizică. De aceea, cînd este vorba de felul în care e determinată esența omului, specificul oricărei metafizici se manifestă în aceea că ea este « umanistă ». Ca atare, orice umanism rămîne metafizic. Atunci cînd determină omenescul omului, umanismul nu numai că nu-și pune întrebarea privitoare la raportul Ființei cu esența umană; umanismul chiar împiedică punerea acestei întrebări, deoarece, datorită faptului că provine din metafizică, el nici nu o cunoaște, nici nu o înțelege. Invers, necesitatea și specificul întrebării referitoare la adevărul Ființei — întrebare care a fost dată uitării în și prin metafizică — pot fi aduse la lumină numai în măsura în care, în plină dominație a metafizicii, este pusă întrebarea « ce este metafizica? ». Pînă una-alta, chiar și interogarea referitoare la Ființă, precum și aceea referitoare la adevărul Ființei, trebuie să se prezinte ca « metafizică ».

Primul umanism, adică cel roman, și toate tipurile de umanism care au luat naștere de atunci și pînă în prezent, presupun « esența » cea mai generală a omului ca de la sine înțeleasă. Omul trece drept animal rationale. Această determinare nu este doar traducerea latină a grecescului ζῷον λόγον ἔχον, ci o explicitare metafizică. Această determinare a esenței omului nu este greșită. Însă ea este condiționată de metafizică. În *Ființă și timp* însă, originea esenței acestei determinări, și nu numai limita ei, a devenit demnă de a fi cercetată. Ceea ce este însă demn de a fi cercetat *(das Frag-würdige)*, departe de a fi lăsat pradă măcinării unei vide manii dubitative, a fost trecut pe seama gîndirii ca ceea ce trebuie gîndit *(als sein Zu-Denkendes)*.

Ce-i drept, metafizica prezintă ființarea în ființa sa și gîndește astfel ființa ființării. Însă ea nu gîndește deosebirea dintre ele (v. *Despre natura temeiului*, 1929, p. 8; *Kant și problema metafizicii*, 1929, p. 225 și *Ființă și timp*, p. 230). Metafizica nu-și pune problema adevărului Ființei înseși. De aceea ea nu întreabă niciodată în ce mod esența omului aparține adevărului Ființei. Nu e vorba numai de faptul că pînă în prezent metafizica nu și-a pus această problemă; această problemă este inaccesibilă metafizicii ca metafizică. Ființa așteaptă încă din partea omului ca Ea însăși să devină ca atare demnă de a fi gîndită. Indiferent de felul în care ar fi determinată ratio al lui animal și rațiunea ființei însuflețite, fie ca « facultatea de a elabora categorii » sau altcum — urmărindu-se pe această cale determinarea esenței omului —, esența rațiunii își are temeiul de fiecare dată și peste tot în aceea că pentru orice receptare a ființării în ființa sa, Ființa însăși apare în lumină și survine în adevărul ei. Totodată, termenul de « animal », ζῷον, implică deja o explicitare a « vieții », care se sprijină în mod necesar pe explicitarea ființării ca ζωή și φύσις, în interiorul

©Asociația Ziariștilor Independenți din România

cărora apare ceea ce vieţuieşte. Însă în afară de acest lucru şi înainte a orice altceva, rămîne în sfîrşit să ne întrebăm dacă de fapt esenţa omului se află în mod originar — şi deci hotărînd totul dinainte — în dimensiunea lui animalitas. De fapt, sîntem noi oare pe drumul cel bun către esenţa omului cînd şi atîta vreme cît definim omul ca pe o fiinţă vie printre altele, delimitîndu-l de plantă, animal şi Dumnezeu? Se poate de bună seamă proceda astfel, omul poate fi rînduit în acest fel în cadrul fiinţării ca o fiinţare printre altele. Făcînd astfel poţi enunţa totdeauna ceva corect cu privire la om. Trebuie să ne fie însă în acelaşi timp limpede că în felul acesta omul rămîne alungat definitiv în domeniul esenţei lui animalitas, chiar şi atunci cînd nu-l pui pe aceeaşi treaptă cu animalul, ci îi conferi o diferenţă specifică. În principiu, este vorba mereu de homo animalis, chiar dacă anima este tratată ca animus sive mens şi aceasta mai apoi ca subiect, persoană, spirit. Această tratare este specifică metafizicii. Însă astfel, esenţa omului este minimalizată şi nu este gîndită în provenienţa ei; provenienţa acestei esenţe rămîne în permanenţă pentru umanitatea istorică sensul de viitor al esenţei. Metafizica gîndeşte omul pornind de la animalitas şi nu în perspectiva humanitatis suae.

Metafizica nu e receptivă la situaţia simplă, dar totodată esenţială, că omul nu se împlineşte decît în esenţa sa, prin care Fiinţa i se adresează cu exigenţa ce-i este proprie. Numai « pornind » de la această exigenţă, el găseşte locul în care se adăposteşte esenţa sa. Numai pornind de la această adăpostire « are » el « limbă », lăcaş ce îi păstrează esenţei sale ecstaticul. Faptul de a sta în cercul de lumină al Fiinţei *(in der Lichtung des Seins)* îl numesc ec-sistenţa omului. Numai omului îi este propriu acest fel de a fi. Ec-sistenţa astfel înţeleasă nu este doar temei al posibilităţii raţiunii, ratio, ci ec-sistenţa este locul în care esenţa omului păstrează provenienţa determinării sale.

Ec-sistenţa poate fi rostită numai de către esenţa omului, adică numai de către modul uman de « a fi »; căci doar omul este aşezat, după cîte ştim, în destinul ec-sistenţei. De aceea nici nu poate ec-sistenţa să fie concepută vreodată ca un mod specific printre alte moduri ce sînt proprii fiinţelor vii, presupunînd că este destinat omului să gîndească esenţa fiinţei sale şi nu numai să etaleze istorii despre natură şi despre dezvoltarea sa, despre alcătuirea sa şi despre tribulaţiile sale. Astfel, şi ceea ce atribuim noi omului ca animalitas, plecînd de la o comparaţie cu « animalul », se întemeiază tot în esenţa ec-sistenţei. Corpul omului este esenţialmente altceva decît un organism animal. Eroarea biologismului nu este încă depăşită prin faptul că se altoieşte pe corporalitatea omului sufletul, pe suflet spiritul, iar pe spirit existenţialul, proclamîndu-se mai tare ca pînă acum înalta preţuire acordată spiritului, pentru ca totuşi apoi

totul să fie lăsat să recadă în trăirea vieţii, avertizîndu-se totodată că gîndirea nimiceşte prin conceptele ei rigide şuvoiul vieţii şi că gîndirea ce vizează Fiinţa desfigurează existenţa. Faptul că fiziologia şi chimia fiziologică pot să studieze omul ca organism nu reprezintă defel o dovadă că esenţa omului rezidă în acest « organic », adică în corpul explicat ştiinţific. Această concepţie este tot atît de puţin valabilă pe cît şi părerea că esenţa naturii se află cuprinsă în energia atomului. S-ar putea însă ca natura să-şi ascundă esenţa tocmai în latura pe care ea o oferă dominării tehnice exercitate de om. Pe cît de puţin constă esenţa omului în faptul de a fi un organism animal, pe atît de puţin această determinare insuficientă a esenţei omului se lasă înlăturată şi compensată prin aceea că omului i se conferă un suflet nemuritor, o capacitate raţională sau caracterul de persoană. De fiecare dată esenţa este trecută cu vederea, şi anume pe baza aceluiaşi proiect metafizic.

Ceea ce omul este — adică în limbajul tradiţional al metafizicii, « esenţa » omului — rezidă în ec-sistenţa lui. Însă ec-sistenţa gîndită astfel nu este identică cu conceptul tradiţional de existentia, care înseamnă realitate, spre deosebire de essentia ca posibilitate. În *Fiinţă şi timp* (p. 42) apare subliniată propoziţia: « „Esenţa" *Dasein*-ului se află în existenţa sa. » Aici nu este însă vorba de opoziţia existentia-essentia, deoarece aceste două determinări metafizice ale Fiinţei, şi cu atît mai puţin relaţia dintre ele, de fapt încă nici nu sînt puse ca problemă. Propoziţia conţine în şi mai mică măsură un enunţ general referitor la *Dasein*, în măsura în care această denumire apărută în secolul 18 pentru cuvîntul « obiect », trebuie să exprime conceptul metafizic de realitate a realului. Mai degrabă propoziţia spune: omul se împlineşte în aşa fel încît el este acest « deschis » *(das « Da »)*, adică cercul de lumină al Fiinţei. Această « fiinţă » a « deschisului » şi numai aceasta, posedă trăsătura fundamentală a ec-sistenţei, adică a situării ecstatice în interesul adevărului Fiinţei. Esenţa ecstatică a omului rezidă în ec-sistenţă, care rămîne diferită de existentia gîndită metafizic. Pe aceasta, filozofia medievală o concepe ca actualitas. Kant prezintă existentia ca realitate în sensul obiectivităţii experienţei. Hegel determină existentia ca idee conştientă de sine a subiectivităţii absolute. Nietzsche, concepe existentia ca eterna reîntoarcere a identicului. Dacă prin existentia — concepută, potrivit interpretărilor ei, ca realitate, interpretări diferite doar la prima vedere — este suficient să gîndeşti fiinţa pietrei sau chiar viaţa ca fiinţă a plantelor şi animalelor, rămîne aici o simplă întrebare. În orice caz, fiinţele vii sînt aşa cum sînt, fără ca ele, pornind din însăşi fiinţa lor, să se situeze în adevărul Fiinţei şi să păstreze, într-o astfel de situare, împlinirea *(das Wesende)* fiinţei lor. Pesemne că din întreaga fiinţare, tocmai esenţa fiinţelor vii ne vine cel mai greu să o gîndim, pentru

© Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

că pe de o parte, într-un anume fel, ea se înrudește cel mai mult cu noi, și totuși, în același timp, ea este, pe de altă parte, despărțită printr-o prăpastie de esența noasră ec-sistentă. În schimb, s-ar putea părea că esența divinului ne este mai aproape decît acest caracter de nepătruns al esenței ființelor vii; mai aproape în această depărtare a esenței sale, care totuși, pentru esența noastră de tip ecsistent, ca depărtare, ne este mai familiară decît abisala noastră înrudire corporală, abia de conceput, cu animalul.

Astfel de reflecții aruncă asupra caracterizării curente, și de aceea mereu pripite, a omului ca animal rationale, o lumină stranie. Plantele și animalele sînt, ce-i drept, de fiecare dată ancorate în mediul lor; însă ele nu sînt niciodată așezate liber în cercul de lumină al Ființei — singurul care este « lume » — și tocmai de aceea le lipsește limba. Însă ele rămîn prinse în mediul lor, fără a avea o lume care să le fie proprie, nu fiindcă limba le-ar fi refuzată. Totuși, în cuvîntul acesta, « mediu », se concentrează întregul mister al esenței ființelor vii. Limba nu este în esența ei exteriorizare a unui organism, nici expresie a unei ființe vii. Dacă despre esența limbii e vorba, ea nu poate fi gîndită nici pornind de la caracterul ei de semn, și poate nici măcar de la cel de semnificație. Limba este apariția, care deopotrivă luminează și ascunde, a Ființei însăși.

Ec-sistența, ecstatic gîndită, nu este congruentă cu existentia, nici în privința conținutului, nici în privința formei. Din punct de vedere al conținutului, ec-sistența înseamnă situare în afară *(Hinaus-stehen)* întru adevărul Ființei. Existentia (existence) înseamnă, dimpotrivă, actualitas, realitate, spre deosebire de pura posibilitate ca idee. Ec-sistența indică determinarea a ceea ce reprezintă omul în destinul adevărului. Existentia rămîne numele pentru realizarea a ceea ce este ceva, atunci cînd acest ceva apare sub forma ideii sale. Propoziția « Omul ec-sistă » nu răspunde la întrebarea dacă omul este real sau nu, ci răspunde la întrebarea privitoare la « esența » omului. Această întrebare este tot atît de nepotrivit pusă atunci cînd întrebăm ce este omul sau cine este omul. Căci în « cine? » sau « ce? » noi căutăm deja să descoperim o persoană sau un obiect. Or, categoria de persoană, nu mai puțin decît aceea de obiect, ratează și împiedică totodată împlinirea ec-sistenței pe planul istoriei Ființei. De aceea, în mod intenționt cuvîntul « esență » este scris în propoziția citată din *Ființă și timp* (p. 42) în ghilimele. Acest lucru dă de înțeles că acum esența nu se determină nici din esse essentiae, nici din esse existentiae, ci din ec-staticul *Dasein*-ului. Ca fiind acela care ec-sistă își asumă omul ființa-în-deschis *(Da-sein)*, și anume preluînd în « grijă » deschisul *(das Da)* ca cerc de lumină al Ființei. Dar însăși ființa-în-deschis există ca « aruncată ». Ea se

împlinește în proiectarea efectuată de Ființă, aceasta avînd natura destinului care dă destinații *(als des schickend Geschicklichen)*.

Însă cea mai gravă greșeală ar fi să explici propoziția privitoare la esența ecsistentă a omului, ca și cum această propoziție ar fi transpunerea secularizată asupra omului a unui gînd exprimat de teologia creștină despre Dumnezeu *(Deus est suum esse)*; căci ec-sistența nu este realizare a unei esențe și cu atît mai puțin produce și instituie ea însăși esențialul. Dacă « proiectul » invocat în *Ființă și timp* este înțeles ca o simplă instituire de obiect *(als ein vorstellendes Setzen)*, atunci el este luat ca performanță a subiectivității și nu este gîndit așa cum doar « înțelegerea Ființei » în sfera « analiticii existențiale » a lui « a-fi-în-lume » poate fi gîndită, în speță ca raportare ecstatică la cercul de lumină al Ființei. O reproducere satisfăcătoare a acestui alt tip de gîndire care părăsește subiectivitatea, și o racordare la ea, este, ce-i drept, îngreunată de faptul că la publicarea lucrării *Ființă și timp*, secțiunea a III-a a primei părți, *Timp și Ființă*, nu a fost dată la tipar (v. *Ființă și timp*, p. 39). Aici întregul se răstoarnă. Secțiunea respectivă nu a fost publicată, deoarece gîndirea a eșuat în încercarea de a exprima în chip satisfăcător această răsturnare *(diese Kehre)* și nu și-a putut atinge scopul cu ajutorul limbajului specific metafizicii. Expunerea *Despre esența adevărului*, care a fost gîndită și comunicată în 1930, dar tipărită abia în 1943, dezvăluie ceva din gîndirea acestei răsturnări de la *Ființă și timp* la *Timp și Ființă*. Această răsturnare nu este o schimbare a punctului de vedere din *Ființă și timp*, ci, prin ea, tentativa de gîndire ajunge în locul acelei dimensiuni din a cărei cunoaștere s-a născut *Ființă și timp*, și anume din cunoașterea fundamentală a faptului că Ființa a fost uitată.

Sartre, dimpotrivă, exprimă teza principală a existențialismului astfel: existența precede esența. El ia aici existentia și essentia în sensul metafizicii, care de la Platon încoace afirmă: essentia precedă existentia. Sartre răstoarnă această propoziție. Însă răsturnarea unei propoziții metafizice rămîne o propoziție metafizică. Cu această propoziție, el persistă, împreună cu metafizica, în uitarea adevărului Ființei. Căci chiar dacă filozofia ar determina relația dintre essentia și existentia în sensul controverselor din Evul Mediu sau în sensul lui Leibniz, sau altfel, mai înainte de toate rămîne totuși să ne întrebăm din cauza cărui destin al Ființei se prezintă în fața gîndirii această ruptură, operată în Ființă, dintre esse essentiae și esse existentiae. Rămîne să chibzuim de ce nu s-a pus niciodată problema acestui destin al Ființei, și de ce ea n-a putut fi niciodată gîndită. Nu cumva această ruptură dintre essentia și existentia reprezintă un semn al uitării Ființei? Sîntem îndreptățiți să presupunem că acest destin nu rezidă într-o simplă neglijență a gîndirii umane, necum

© Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

într-o capacitate mai scăzută a gîndirii occidentale timpurii. Deosebirea dintre essentia (esențialitate) și existentia (realitate) — a cărei proveniență de esență ne scapă — domină întregul destin al istoriei occidentale, precum și al întregii istorii determinate de Europa.

Teza principală a lui Sartre privind întîietatea lui existentia față de essentia justifică de fapt numele de « existențialism » ca pe o denumire potrivită pentru această filozofie. Însă teza principală a existențialismului nu are absolut nimic în comun cu aceea din *Ființă și timp*; ca să nu mai spunem că în *Ființă și timp* nici nu poate fi încă rostită o propoziție despre raportul dintre essentia și existentia, întrucît acolo este vorba de a pregăti ceva pre-mergător *(ein Vor-läufiges)*. Potrivit celor spuse, acest lucru este realizat destul de stîngaci. Problema care și astăzi încă este deschisă ar putea, eventual, să devină un impuls pentru a îndruma esența omului în așa fel încît, gîndind, ea să ia seama la dimensiunea atotputernică care o stăpînește, dimensiune a adevărului Ființei. Însă și aceasta nu s-ar putea face decît întru demnitatea Ființei și în favoarea ființei-în-deschis, pe care omul, ec-sistînd, și-o asumă; și nicidecum de dragul omului, pentru ca prin activitatea sa să se impună civilizația și cultura.

Pentru ca noi, cei de astăzi, să avem totuși acces la dimensiunea adevărului Ființei, pentru a o putea gîndi, sîntem mai întîi obligați să lămurim cum îl vizează Ființa pe om și cum își manifestă exigența față de el. Ni se acordă o asemenea cunoaștere a esenței atunci cînd începem să înțelegem că omul este în măsura în care ec-sistă. Dacă spunem acest lucru mai întîi în limbajul tradiției, atunci el sună astfel: ec-sistența omului este substanța lui. De aceea în *Ființă și timp* propoziția aceasta revine în mai multe rînduri: « „Substanța" omului este existența » (pp. 117, 212, 314). Numai că « substanța », gîndită din punct de vedere al istoriei Ființei, este traducerea care lasă ascunsă esența cuvîntului οὐσία: or, acest cuvînt numește prezența a ceea ce este prezent și cel mai adesea are în vedere deopotrivă — datorită unei enigmatice ambiguități — însuși lucrul prezent. Dacă gîndim termenul metafizic de « substanță » în acest sens, care se întrevede deja în *Ființă și timp* potrivit « destrucției fenomenologice » realizate acolo (v. p. 25), atunci propoziția « substanța omului este ec-sistența » nu spune nimic altceva decît: felul în care omul capătă prezență în propria sa esență întru Ființă este situarea ecstatică în interiorul adevărului Ființei. Prin această determinare a esenței omului, interpretările umaniste ale omului ca animal rationale, ca « persoană », ca ființă corporală dotată cu spirit și suflet, nu sînt declarate ca false și respinse. Unicul gînd este mai degrabă acela că determinările umaniste cele mai înalte ale esenței omului nu dau încă seama de adevărata demnitate a omului.

În această măsură gîndirea din *Ființă și timp* este împotriva umanismului. Însă această opoziție nu înseamnă că o atare gîndire trece de partea a ceea ce este opus umanismului și promovează inumanul, că justifică neomenia și că înjosește demnitatea omului. Această gîndire se opune umanismului deoarece acest umanism nu prețuiește încă îndeajuns *humanitas* a omului. Măreția esenței omului nu constă desigur în faptul că el este substanța ființării ca « subiect » al acesteia, deci stăpînitor al Ființei, care lasă să se dizolve natura de ființare a ființării *(das Seiendsein des Seienden)* în prea mult slăvita « obiectivitate ».

Dimpotrivă, omul este « proiectat » de către Ființa însăși întru adevărul Ființei, pentru ca el, ec-sistînd în felul acesta, să vegheze asupra adevărului Ființei, așa încît în lumina Ființei, ființarea să apară în calitatea ei de ființare. Dacă și cum apare ea, dacă și cum anume intră Dumnezeu și zeii, istoria și natura în cercul de lumină al Ființei, dacă și cum anume sînt prezenți în ea și dispar din ea, acest lucru nu omul este acela care îl hotărăște. Apariția ființării își are temeiul în destinul Ființei. Pentru om rămîne însă întrebarea dacă el găsește ceea ce a fost destinat esenței sale, esență care corespunde acestui destin al Ființei; căci potrivit acestuia are el, ca cel ce ec-sistă, de vegheat asupra adevărului Ființei. Omul este păstorul Ființei. Doar acest lucru îl are în vedere *Ființa și timpul*, atunci cînd existența ecstatică este concepută ca « grijă » (& 44 a, p. 226 ș.u.).

Însă Ființa — ce este Ființa? Este Ea însăși. Tocmai acest lucru trebuie gîndirea viitoare să învețe să îl afle și să-l spună. « Ființa » nu este nici Dumnezeu, nici vreun temei al lumii. Ființa este mai departe decît întreaga ființare și este totuși mai aproape de om decît orice ființare, fie aceasta o piatră, un animal, o operă de artă, o mașină, fie ea înger sau chiar Dumnezeu. Ființa este ceea ce este cel mai aproape *(das Nächste)*. Totuși, apropierea rămîne pentru om cea mai departe. În primă instanță, omul se menține dintotdeauna și numai la nivelul ființării. Însă atunci cînd gîndirea gîndește ființarea ca ființare, ea se raportează, ce-i drept, la Ființă. Dar de fapt, ea gîndește statornic doar ființarea ca atare, și defel și nicicînd Ființa ca atare. « Problema Ființei » rămîne mereu problema privitoare la ființare. Problema Ființei *(die Seinsfrage)* nu este încă deloc ceea ce ne indică această denumire înșelătoare: problema privitoare la Ființă *(die Frage nach dem Sein)*. Chiar și atunci cînd devine « critică », ca la Descartes sau Kant, filozofia urmează constant linia reprezentării metafizice. Ea gîndește plecînd de la ființare și tinzînd către ea, raportîndu-se în trecere la Ființă. Căci orice plecare din ființare și orice întoarcere la ea se situează deja în lumina Ființei. Însă metafizica cunoaște cercul de lumină al Ființei fie doar ca orientare către noi *(Herblick)* — prin intermediul « aspectului său exterior » (ἰδέα) — a ceea-ce-este prezent,

fie sub formă critică, ca ceea ce a fost văzut din perspectiva noastră (*Hin-sicht*) și care apare în reprezentarea categorială ca produs al subiectivității. Aceasta vrea să spună: adevărul Ființei ca însuși acest cerc de lumină rămîne, pentru metafizică, ascuns. Dar această stare de ascundere nu este un neajuns al metafizicii, ci tezaurul propriei ei bogății, sustras ei însăși și totuși oferit. Însă cercul de lumină însuși este Ființa. În cadrul destinului pe care Ființa îl are în metafizică, el permite abia vederea, de la care pornind, ceea ce este prezent atinge omul, prezent la rîndul lui în acest prezent, astfel încît omul însuși doar în actul sesizării (νοεῖν) poate atinge (θιγεῖν, Aristotel, *Met.* Θ 10) Ființa. Abia această vedere atrage asupra sa orientarea-noastră-către (*Hin-sicht*) și se lasă în voia ei atunci cînd sesizarea a devenit pro-punere (*Vor-sich-Herstellen*) în perceptio al lui res cogitans ca subjectum al lui certitudo.

Totuși, cum se raportează, admițînd că ne este permis să punem întrebarea în forma aceasta, Ființa la ec-sistență? Ființa însăși este acest raport, în măsura în care Ea deține și adună în sine ec-sistența în esența ei existențială, adică ecstatică, ca loc de locuire al adevărului Ființei în sînul ființării. Datorită faptului că omul, ca cel care ec-sistă, ajunge să se așeze în acest raport — raport în care Ființa își manifestă propriul său destin — asumîndu-și Ființa în mod ecstatic, adică preluînd-o în grijă, el nu recunoaște ceea ce e cel mai aproape (*das Nächste*) și se orientează în funcție de ceea ce vine după acesta (*das Übernächste*). Ba el crede chiar că acesta din urmă îi este cel mai apropiat. Totuși, mai aproape decît cel mai aproape și totodată, pentru gîndirea obișnuită, mai departe decît al ei cel mai departe, este apropierea însăși: adevărul Ființei.

Uitarea adevărului Ființei în favoarea invaziei ființării, nereflectate în esența ei, este sensul așa-numitei « căderi » din *Ființă și timp*. Cuvîntul nu are în vedere căderea în păcat a omului, înțeleasă din punctul de vedere al « filozofiei moralei » și totodată secularizată, ci el numește un raport esențial al omului cu Ființa în cadrul relației Ființei cu esența umană. Potrivit acestui fapt, termenii, folosiți la început, de « autenticitate » și « neautenticitate » nu se referă la o diferență moral-existențială, la una « antropologică », ci la o relație « ecstatică » a esenței omului cu adevărul Ființei, care relație, întrucît i-a rămas ascunsă filozofiei pînă acum, abia urmează să fie gîndită. Însă această relație este așa cum este nu pe temeiul ec-sistenței, ci esența ec-sistenței este existențial-ecstatică ca provenind din esența adevărului Ființei.

Singurul lucru pe care gîndirea, care încearcă să se exprime în *Ființă și timp* pentru prima oară, ar dori să îl obțină, este ceva simplu. În această ipostază, Ființa rămîne misterioasă, apropiere simplă a unei discrete guvernări. Această apropiere se împlinește prin limba însăși. Numai că limba

nu este simplă limbă, în măsura în care noi ne-o reprezentăm, în cazul cel mai bun, ca unitate a structurii fonetice (grafice), melodiei, ritmului și semnificației (sens). Noi gîndim structura fonetică și grafică drept corp al cuvîntului, melodia și ritmul suflet al lui, iar valoarea de semnificație drept spirit al limbii. Noi gîndim de obicei limba pornind de la corespondența cu esența omului, în măsura în care această esență este concepută ca animal rationale, deci ca unitate corp-suflet-spirit. Însă așa cum în humanitas a lui homo animalis ec-sistența, și prin aceasta relația adevărului Ființei cu omul, rămîne învăluită, tot astfel explicitarea metafizică pe temei animal a limbii ascunde esența limbii care ține de istoria Ființei. Potrivit acestei esențe, limba este locul de adăpost al Ființei, izvorîtă din Ființă și alcătuită din Ființă. Iată de ce se cuvine să gîndim esența limbii ca provenind din corespondența ei cu Ființa, și anume ca fiind această corespondență, adică lăcaș al esenței omului.

Însă omul nu este doar o ființă vie, care pe lîngă alte capacități posedă și limba. Dimpotrivă, limba este locul de adăpost al Ființei, în care locuind, omul ec-sistă, aparținînd adevărului Ființei, pe care îl veghează.

Atunci cînd vrem să determinăm umanitatea omului ca ec-sistență, trebuie să ținem seama de faptul că nu omul este esențialul, ci Ființa ca dimensiune a ecstaticului ec-sistenței. Dimensiunea nu este totuși spațiul ce ne e familiar. Dimpotrivă, tot ce ține de acest spațiu și tot ce este spațiu-timp se împlinește în dimensional, care ca atare este Ființa însăși.

Gîndirea ia seama la aceste relații simple. Pentru ele, gîndirea caută cuvîntul potrivit, situîndu-se înlăuntrul limbajului — cu o atît de lungă tradiție — al metafizicii și al gramaticii lui. Mai putem noi oare denumi această gîndire — dacă în genere mai contează denumirea — umanism? Cu siguranță nu, în măsura în care umanismul gîndește metafizic. Cu siguranță nu, dacă el este existențialism și împărtășește propoziția enunțată de Sartre: précisément nous sommes sur un plan où il y a seulement des hommes (*L'existentialisme est un humanisme*, p. 36). Dacă se gîndește în termenii din *Ființă și timp*, în loc de această propoziție am avea: précisément nous sommes sur un plan où il y a principalement l'Être. Însă de unde anume vine și este le plan? L'Être et le plan sînt unul și același lucru. În *Ființă și timp* (p. 212) se spune cu bună știință: il y a l'Être: « es *gibt* » *das Sein*. « Il y a » nu-l traduce exact pe « es *gibt* ». Căci « es » care aici « *gibt* » este Ființa însăși. « *Gibt* » însă numește esența Ființei care dă, care oferă adevărul ei. Dăruirea de sine ca ieșire în deschis (*ins Offene*), cu ajutorul acestui deschis chiar, este Ființa însăși.

În același timp « es *gibt* » este folosit pentru a evita deocamdată expresia « *das Sein ist* ». Căci de obicei « *ist* » se spune despre ceva care este. Astfel numim noi ființarea. Ființa nu « este » însă nicidecum ființa-

rea. Dacă «*ist*» este rostit despre Ființă, fără o explicitare ulterioară, atunci Ființa este lesne reprezentată ca o «ființare», potrivit modului bine știutei ființări, care acționează ca o cauză și este efectuată ca efect. Cu toate acestea, deja Parmenide spune în epoca timpurie a gîndirii: ἔστιν γὰρ εἶναι, «Într-adevăr Ființa este». În vorba aceasta se ascunde misterul originar pentru întreaga gîndire. Probabil că «este» nu poate fi rostit în mod propriu decît despre Ființă, așa încît tot ce ființează nu «este» de fapt, și nici nu poate vreodată să fie. Însă deoarece de-abia gîndirea trebuie să ajungă să rostească Ființa în adevărul ei, în loc de-a o explica, pornind de la ființare, ca pe o ființare, se cuvine ca pentru scrupulozitatea gîndirii să rămînă deschisă problema dacă Ființa este și cum anume este ea.

ἔστιν γὰρ εἶναι al lui Parmenide rămîne astăzi încă negîndit. În acest fapt se poate vedea ce înseamnă progres în filozofie. Cînd își respectă propria-i esență, filozofia nu progresează defel. Ea trebuie să stea pe loc pentru a gîndi mereu același lucru. Progresarea, în speță îndepărtarea de acest loc, este o greșeală care se ține de gîndire ca umbra pe care ea însăși o aruncă. Deoarece Ființa nu este încă gîndită, de aceea se și spune despre Ființă în *Ființă și timp*: «es gibt». Totuși, despre acest il y a nu se poate specula de-a dreptul și în neștire. Acest «es gibt» guvernează ca destin al Ființei. Prin cuvîntul gînditorilor esențiali, istoria acestui destin ajunge să vorbească. De aceea, gîndirea care gîndește pătrunzînd în adevărul Ființei este, ca gîndire, istorică. Nu există o gîndire «sistematică» și, alături de ea, spre ilustrare, o istoriografie a opiniilor trecute. Însă de asemenea, nici nu există doar, cum crede Hegel, o sistematică ce ar putea face din legea gîndirii ei lege a istoriei și care în același timp ar putea să o absoarbă pe aceasta și să o suprime în sistem. Există, mai originar gîndit, istoria Ființei, căreia îi aparține gîndirea ca gîndire evocatoare *(Andenken)* a acestei istorii și produsă *(ereignet)* de însăși această istorie. Gîndirea evocatoare se deosebește într-un mod esențial de actualizarea ulterioară a istoriei înțelese în sensul unei petreceri petrecute. Istoria *(Geschichte)* nu se petrece *(geschieht)* mai întîi ca lucru petrecut *(Geschehen)*. Și lucrul petrecut nu este trecere în timp, *(Vergehen)*. Lucrurile petrecute din istorie se împlinesc ca destin al adevărului Ființei, plecînd chiar din acesta (v. conferința privitoare la imnul lui Hölderlin *Ca și cum în zi de sărbătoare*..., 1941, p. 31). Ființa se îndreaptă către destinul ei, în măsura în care Ea, Ființa, se dă. Acest lucru vrea să spună, gîndit în termenii destinului: ea se dă și se refuză totodată. Totuși determinarea hegeliană a istoriei, ca mers înainte al «Spiritului», nu este lipsită de adevăr. Ea nu este nici în parte adevărată, în parte falsă. Ea este pe atît de adevărată pe cît de adevărată este metafizica, care în sistem aduce pentru prima oară, prin Hegel, la nivelul limbii

esența ei gîndită în mod absolut. Cu răsturnările ei, datorate lui Marx și Nietzsche, metafizica absolută aparține istoriei adevărului Ființei. Tot ce provine din ea nu poate fi lezat, sau chiar înlăturat, prin contraargumente. Acest lucru nu poate fi decît asimilat de cunoaștere, după ce adevărul lui a fost readăpostit într-o manieră mai originară în Ființa însăși și sustras din zona unei opinii doar umane. În cîmpul gîndirii esențiale, orice contraargumentare este stupidă. Disputa dintre gînditori este «disputa simpatetică» a lucrului însuși. Ea ajută cînd unuia, cînd altuia să obțină apartenența simplă la un același lucru, de la care pornind, ei găsesc ceea ce le este destinat în destinul Ființei.

Admițînd că omul va fi cîndva capabil să gîndească adevărul Ființei, el o va face plecînd de la ec-sistență. Ca ec-sistînd se află el situat în destinul Ființei. Ec-sistența omului este, ca ec-sistență, istorică, nu însă în primul rînd de aceea și numai de aceea pentru că, în cursul timpului, se petrec o mulțime de lucruri cu omul și cu cele omenești. Tocmai pentru că este vorba de a gîndi ec-sistența ființei-în-deschis, gîndirea din *Ființă și timp* este atît de esențial preocupată ca istoricitatea ființei umane să fie cunoscută.

Dar nu se spune oare în *Ființă și timp* (p. 212), acolo unde apare expresia «*es gibt*»: «Doar atîta vreme cît este *Dasein* există Ființă»? Fără doar și poate. Aceasta înseamnă: doar atîta verme cît survine cercul de lumină al Ființei îi este dată omului în proprietate Ființa. Ține însă de destinul Ființei înseși ca acest «deschis», adică cercul de lumină ca adevăr al Ființei înseși, să survină. Acesta este destinul cercului de lumină. Propoziția respectivă nu înseamnă însă: existența omului, în sensul tradițional de existentia, și modern gîndit, ca realitate a lui ego cogito, este acea ființare prin care, abia acum, este creată Ființa. Propoziția nu spune că Ființa este un produs al omului. În introducerea la *Ființă și timp* (p. 38) scrie simplu și clar și chiar cu litere aldine: «Ființa nu este altceva decît transcendentul însuși». Așa cum deschiderea apropierii spațiale depășește orice lucru îndepărtat sau apropiat, atunci cînd privim din unghiul de vedere al acestui lucru, tot astfel și Ființa este, prin esența ei, mai cuprinzătoare decît orice ființare, deoarece ea este cercul de lumină însuși. În această situație, Ființa este gîndită pornind de la ființare, potrivit faptului că, în mod inevitabil, trebuie să ne luăm, pînă una alta, punctul de plecare în metafizica încă dominantă. Numai dintr-o astfel de perspectivă se dezvăluie Ființa într-o depășire și ca o atare depășire.

Determinarea introductivă «Ființa nu este altceva decît transcendentul însuși» concentrează într-o propoziție simplă modalitatea în care i s-a luminat omului pînă în prezent esența Ființei. Această determinare, întoarsă către origini, a esenței Ființei din perspectiva luminării

fiinţării ca atare rămîne, pentru o abordare anticipativă a problemei privitoare la adevărul Fiinţei – inevitabilă. Gîndirea își atestă astfel esenţa pe care i-o conferă propriul ei destin. Ei îi este străină aroganţa de a lua totul de la început, și de a declara că orice filozofie care îi premerge este falsă. Dacă însă determinarea Fiinţei ca transcendentul pur indică deja esenţa simplă a adevărului Fiinţei — aceasta și numai aceasta este înainte de toate problema proprie unei gîndiri care încearcă să gîndească adevărul Fiinţei. De aceea se și spune la pagina 230, că abia pornind de la « sens », adică de la adevărul Fiinţei, se poate înţelege cum este Fiinţa. Fiinţa i se luminează omului în proiectul ecstatic. Dar acest proiect nu creează Fiinţa.

În plus însă, proiectul este, prin esenţa lui, un proiect *(Entwurf)* proiectat *(geworfen)*. Elementul care pro-iectează însă în proiectare nu este omul, ci Fiinţa însăși, care-i creează omului destinul trimiţîndu-l în existenţa fiinţei-in-deschis ca esenţă a sa. Acest destin survine ca cerc de lumină al Fiinţei; el este însuși cercul de lumină. Acesta permite apropierea faţă de Fiinţă. În această apropiere, în cercul de lumină al deschisului *(das Da)*, locuiește omul ca cel care ec-sistă, fără ca el să fie capabil de pe-acum să cunoască această locuire ca atare și să și-o asume. Această apropiere « a » Fiinţei, care ca atare este deschisul *Dasein*-ului, este gîndită, pornind de la *Fiinţă și timp*, în vorbirea despre elegia *Întoarcerea în patrie* a lui Hölderlin (1943), este sesizată ca fiind mai apăsat spusă în cîntecul poetului și este numită « patrie » pornind de la cunoașterea uitării Fiinţei. Acest cuvînt este gîndit aici într-un sens esenţial, defel patriotic sau naţionalist, ci din punctul de vedere al istoriei Fiinţei. Esenţa patriei este însă în același timp numită în intenţia de a gîndi, pornind de la esenţa istoriei Fiinţei, faptul că omul este lipsit de patrie. Nietzsche a fost ultimul care a avut cunoștinţa acestei lipse a patriei. El nu a fost capabil, situîndu-se în interiorul metafizicii, să găsească altă ieșire din lipsa de patrie decît răsturnînd metafizica. Aceasta însă este expresia absolută a absenţei soluţiei. În schimb, Hölderlin, cînd cîntă « întoarcerea în patrie », o face cu gîndul la « compatrioţii » săi, cu grija ca ei să găsească drumul spre propria lor esenţă. Pe aceasta el nu o caută defel în egoismul poporului său. Dimpotrivă, el o vede pornind de la apartenenţa la destinul Occidentului. Iar Occidentul, la rîndul lui, nu este gîndit nici regional, ca Apus spre deosebire de Răsărit, nici ca Europa pur și simplu, ci din punctul de vedere al istoriei lumii, pornind de la apropierea de origine. Noi abia am început să gîndim relaţiile misterioase cu Estul, exprimate în poezia lui Hölderlin (v. *Istrul*, *Pelerinajul*, strofa a III-a și urm). « Ceea ce este german » nu este spus lumii cu gîndul că ea și-ar regăsi vigoarea în esenţa germană, ci este spus germanilor cu gîndul ca ei, avînd un destin comun cu alte popoare, să devină, laolaltă cu ele, părtași la istoria lumii (v. în legătură cu poezia lui Hölderlin *Aducerea aminte*, Tübinger Gedenkschrift 1943, p. 322). Patria acestei locuiri istorice este apropierea de Fiinţă.

Doar în această apropiere se hotărăște dacă și cum anume Dumnezeu și zeii se refuză și rămîne noapte, dacă și cum anume mijește ziua sacrului, dacă și cum în acest răsărit al sacrului, Dumnezeu și zeii pto începe să apară iar. Dar sacrul — care nu este decît spaţiul esenţei divinităţii, care la rîndul ei nu oferă decît dimensiunea pentru zei și zeu — apare în toată strălucirea abia atunci cînd Fiinţa însăși, din vreme și printr-o lungă pregătire, s-a luminat pe sine și a fost cunoscută în adevărul său. Numai astfel începe, pornind de la Fiinţă, depășirea acestei lipse de patrie în care rătăcesc nu numai oamenii, ci însăși esenţa omului.

Lipsa de patrie, care rămîne să fie astfel gîndită, rezidă în aceea că fiinţarea este abandonată de Fiinţă. Această lipsă este semnul că Fiinţa a fost uitată. Ca urmare a acestei uitări, adevărul Fiinţei rămîne negîndit. Uitarea de Fiinţă se manifestă indirect prin aceea că omul are în vedere numai fiinţarea și se exercită numai asupra ei. Însă făcînd astfel, el acordă totuși Fiinţei un loc privilegiat și atunci Fiinţa, la rîndul ei, este explicată ca fiind « forma cea mai generală », și astfel cea care înglobează fiinţarea, sau ca fiind o creaţie a fiinţării infinite sau opera unui subiect finit. În același timp, « Fiinţa » ţine dintodeauna locul « fiinţării », și invers, fiinţarea pe al Fiinţei, amîndouă mînate de colo-colo, într-o stranie și încă nemeditată confuzie.

Fiinţa, ca destin ce destinează adevăr, rămîne ascunsă. Însă destinul lumii se anunţă în poezie, fără să se fi revelat deja ca istorie a Fiinţei. Gîndirea lui Hölderlin, cu deschiderea ei către istoria lumii, exprimată în poezia *Aducere aminte*, este de aceea în esenţa ei mai originară, și tocmai de aceea aparţine mai mult viitorului, decît simplul cosmopolitism al lui Goethe. Din același motiv, raportarea lui Hölderlin la elenitate este în esenţa ei altceva decît umanism. Iată de ce tinerii germani care cunoșteau poezia lui Hölderlin au gîndit și au trăit faţă de moarte altceva decît ceea ce opinia publică a răspîndit ca fiind atitudinea germană.

Lipsa de patrie devine un destin al lumii. De aceea este necesar să gîndim acest destin din punctul de vedere al istoriei Fiinţei. Ceea ce Marx a înţeles, pornind de la Hegel, într-un sens esenţial și hotărîtor ca fiind înstrăinarea omului, se trage, cu rădăcinile sale, din lipsa de patrie a omului modern. Această înstrăinare este evocată, și anume pornind de la destinul Fiinţei, sub forma metafizicii, care deopotrivă o consolidează și o ascunde ca lipsă de patrie. Tocmai pentru că Marx, ajungînd să cunoască înstrăinarea, pătrunde într-o dimensiune esenţială a istoriei, tocmai de aceea con-

© Asociația Editorilor Independenți din România

cepția marxistă despre istorie este superioară oricărei alte reflecții despre istorie. Însă tocmai pentru că nici Husserl, nici Sartre, după cîte observ pînă acum, nu recunosc esențialitatea istoricului în Ființă, nici fenomenologia, nici existențialismul nu pătrund în acea dimensiune în interiorul căreia abia devine posibilă o discuție productivă cu marxismul.

Desigur că pentru aceasta este de asemenea necesară eliberarea de reprezentările naive privitoare la materialism, și de combaterile ieftine care-și imaginează că îl ating. Esența materialismului nu constă în afirmația că totul este materie, ci mai degrabă într-o determinare metafizică, potrivit căreia orice ființare apare ca material al muncii. Esența metafizică a muncii în epoca modernă este anticipată în *Fenomenologia spiritului* a lui Hegel, ca procedeu ce se auto-instituie al producției realizate cu orice preț, ceea ce corespunde unei obiectualizări a realului efectuate de către om conceput ca subiectivitate. Esența materialismului se ascunde în esența tehnicii, despre care, ce-i drept, se scrie mult, dar se gîndește puțin. Tehnica este în esența ei un destin de ordinul istoriei Ființei, un destin al adevărului Ființei căzut în uitare. Nu numai prin nume trimite ea înapoi la τέχνη a grecilor, ci și pe planul istoriei esenței ea provine din τέχνη ca dintr-o modalitate a lui ἀληθεύειν, adică a revelării ființării. Fiind o formă a adevărului, tehnica își are temeiul în istoria metafizicii. La rîndul ei, aceasta este o fază de excepție, singura care pînă acum poate fi cuprinsă cu vederea, a istoriei Ființei. Se pot lua diferite atitudini față de învățăturile comunismului și față de fundamentele lor, însă din punctul de vedere al istoriei Ființei este clar că în el se exprimă o cunoaștere elementară a devenirii istorice a lumii. Cine înțelege « comunismul » doar ca « partid » sau doar ca o « concepție despre lume », gîndește la fel de limitat ca cei care prin cuvîntul « americanism » au în vedere, și pe acesta disprețuindu-l, doar un anumit stil de viață. Pericolul în care este tot mai clar împinsă Europa de pînă acum constă probabil în faptul că tocmai gîndirea ei, odinioară măreția a ei, nu ține pasul cu mersul esențial al destinului lumii, destin care abia începe și care, cu toate acestea, rămîne determinat ca european în trăsăturile fundamenale ale originii esenței sale. Nici o metafizică, fie ea idealistă, fie ea materialistă, fie ea creștină, nu mai poate, potrivit esenței ei, și în nici un caz doar prin eforturi prin care încearcă să se dezvolte, să ajungă din urmă destinul și să-l înglobeze, adică să ajungă și să adune prin gîndire ceea ce se manifestă în prezent într-un sens împlinit al Ființei.

Față de lipsa de patrie ce ține de esența omului modern, destinul viitor al omului se arată gîndirii care se mișcă pe planul istoriei Ființei, în aceea că el găsește accesul în adevărul Ființei și se așterne pe drumul ce duce la această găsire. Din punct de vedere metafizic, orice naționalism

este antropologism și, ca atare, subiectivism. Naționalismul nu va fi depășit prin simplul internaționalism, ci doar extins și ridicat la rang de sistem. Prin aceasta, naționalismul devine tot atît de puțin humanitas — rămînînd deci nedepășit — pe cît de puțin este depășit individualismul prin colectivismul ce nu ține cont de istorie. Colectivismul este subiectivitatea omului în cadrul totalității. El o realizează ca afirmare de sine necondiționată. Această auto-afirmare este ireparabilă. Printr-o gîndire care nu își îndeplinește funcția decît parțial, ea nici măcar nu poate fi cunoscută satisfăcător. Pretutindeni, expulzat din adevărul Ființei, omul gravitează în jurul lui însuși ca animal rationale.

Esența omului constă însă în faptul că el reprezintă mai mult decît simplul om, în măsura în care acesta este conceput ca ființă vie dotată cu rațiune. Nu este cazul să-l înțelegem pe « mai mult » cantitativ, ca și cum definiția tradițională a omului ar trebui să rămînă determinarea fundamentală, pentru ca apoi, prin simpla adăugare a existențialului, să cunoască o lărgire. Acest « mai mult » înseamnă: mai originar, și de aceea în esență mai esențial. Însă aici se arată enigmaticul: omul se află în situația de a fi proiectat *(in der Geworfenheit)*. Acest lucru vrea să spună: ca replică ec-sistentă a Ființei, omul este cu atît mai mult decît animal rationale, pe cît este mai puțin în raport cu omul care se concepe ca subiectivitate. Omul nu este stăpînul ființării. Omul este păstorul Ființei. În acest « mai puțin » omul nu pierde nimic, ci cîștigă, pătrunzînd în adevărul Ființei. El cîștigă sărăcia ce ține de esența păstorului, a cărui demnitate constă în faptul de a fi chemat de Ființa însăși întru veghierea propriului ei adevăr. Această chemare vine ca proiectare *(Wurf)*, în care își are originea situația de a fi proiectat a ființei-în-deschis. În esența sa, care ține de istoria Ființei, omul este ființarea a cărei ființă ca ecsistență constă în aceea că ea locuiește în apropierea Ființei. Omul este vecinul Ființei.

Veți fi vrînd însă pesemne de mult să mă-ntrebați dacă nu cumva o astfel de gîndire gîndește tocmai humanitas a lui homo humanus. Oare nu gîndește ea această humanitas acordîndu-i o pondere atît de mare cum nici o metafizică nu i-a acordat-o și cum nici nu poate vreodată să i-o acorde? Nu este oare acesta « umanism » în sensul cel mai deplin al cuvîntului? Desigur. Este umanismul care gîndește umanitatea omului situîndu-se în apropierea Ființei. Dar acesta este în același timp umanismul în care este pus în joc nu omul, ci esența istorică a omului în proveniența ei din adevărul Ființei. Dar atunci nu este pusă în joc totodată și ec-sistența omului? Întocmai.

În *Ființă și timp* se spune (p. 38) că toate interogațiile filozofice « se repercutează asupra existenței ». Însă existența nu este aici realitatea

lui ego cogito. De asemenea, ea nu este numai realitatea subiectelor care acționează laolaltă și unele pentru altele, ajungînd astfel la ele însele. Deosebindu-se fundamental de orice existentia și « existence », « ecsistența » este locuirea ec-statică în apropierea Ființei. Ea este veghea (*Wächterschaft*), adică grija (*Sorge*), pentru Ființă. Și pentru că în această gîndire este vorba de a gîndi ceva simplu, tocmai de aceea îi vine reprezentării moștenite ca filozofie atît de greu [să-l gîndească]. Numai că dificultatea nu constă în faptul de a urmări un sens deosebit de adînc și de a elabora concepte complicate; ea se ascunde în acel pas înapoi, care face gîndirea să pătrundă într-o interogație ce are șansa să cunoască și care abandonează obișnuitul mod al filozofiei de a emite opinii.

Pretudindeni există părerea că ceea ce s-a întreprins în *Ființă și timp* a sfîrșit într-un impas. Să lăsăm această părere să rămînă așa cum este. Gîndirea, care în lucrarea cu acest titlu încearcă să facă cîțiva pași înainte, nu este nici astăzi depășită. Între timp însă, ea s-a apropiat poate ceva mai mult de obiectul care îi este propriu. Totuși, atîta vreme cît filozofia se ocupă numai și numai cu îngrădirea posibilității de acces la ceea ce constituie obiectul gîndirii, în speță adevărul Ființei, ea se află în siguranță, în afara pericolului de a fi zdrobită, lovindu-se de duritatea obiectului care-i e propriu. De aceea « filozofarea » despre eșec este cu totul altceva decît gîndirea care eșuează. Dacă i-ar fi dat vreunui om să ajungă la această gîndire, nu s-ar întîmpla nici o nenorocire. Lui i-ar reveni singurul dar pe care gîndirea l-ar putea primi din partea Ființei.

Numai că trebuie de asemenea spus: obiectul gîndirii nu este atins atunci cînd sporovăiești despre « adevărul Ființei » și despre « istoria Ființei ». Important este numai faptul ca adevărul Ființei să ajungă la limbă și ca gîndirea să pătrundă în această limbă. Poate că atunci, mult mai puțin decît o exprimare pripită, limba reclamă, dimpotrivă, cuvenita tăcere. Totuși cine dintre noi, cei de astăzi, ar putea să-și închipuie că eforturile sale de a gîndi se situează într-adevăr pe această potecă a tăcerii? Dacă merge îndeajuns de departe, gîndirea noastră ar fi poate capabilă să trimită la adevărul Ființei ca obiect ce trebuie gîndit. Prin aceasta, adevărul Ființei ar fi sustras simplei presupuneri și păreri, și remis meșteșugului scrisului, atît de rar întîlnit în zilele noastre. Lucrurile care au o valoare, chiar dacă nu sînt determinate odată pentru totdeauna, vin la timp, chiar dacă vin foarte tîrziu.

Cît privește întrebarea dacă domeniul adevărului Ființei este o cale închisă, sau dimpotrivă, acel spațiu deschis în care libertatea își adăpostește esența — nu are să judece decît acela care s-a străduit el însuși să meargă pe drumul indicat sau, ceea ce este și mai bine, pe altul mai bun, adică să-l deschidă pe acela care este pe măsura problemei însăși. La penultima pagină din *Ființă și timp* (p. 437) se află propozițiile: « disputa privind interpretarea Ființei (deci nu a ființării, dar nici a ființei omului), nu poate fi aplanată, *pentru simplul motiv că ea nici n-a început încă*. Și la urma urmei, ea nu poate fi pur și simplu declanșată; pentru începerea unei dispute este nevoie mai întîi de o pregătire a ei. Pe drumul către acest unic scop se află cercetarea de față ». Aceste propoziții au mai rămas valabile și astăzi, după două decenii. Să rămînem și în zilele care vin tot pe acest drum, pelerini către locul de învecinare cu Ființa. Întrebarea pe care o puneți dumneavoastră ajută la limpezirea acestui drum.

Întrebați: Comment redonner un sens au mot « Humanisme »? Cum se poate reda un sens cuvîntului « umanism »? Întrebarea dumneavoastră nu presupune numai faptul că vreți să păstrați cuvîntul « umanism »; ea dovedește de asemenea că acest cuvînt și-a pierdut sensul.

El și l-a pierdut, întrucît esența umanismului a fost înțeleasă în chip metafizic, ceea ce acum înseamnă că, în măsura în care persistă în uitarea Ființei, metafizica nu numai că nu pune problema adevărului Ființei, ci împiedică accesul la ea. Fapt e că tocmai gîndirea care conduce la această înțelegere a esenței umanismului ne-a adus totodată la o gîndire mai originară a esenței omului. Îndreptîndu-ne privirea către această umanitate, de o esență sporită, a lui homo humanus, apare posibilitatea de a-i restitui cuvîntului umanism un sens istoric, mai vechi decît cel mai vechi dintre sensurile pe care istoria ni le poate oferi. Nu este cazul să înțelegem această restituire ca și cum cuvîntul « umanism » ar fi total lipsit de sens, un simplu flatus vocis. În cuvîntul respectiv, « humanum » se referă la humanitas, la esența omului: « -ismus », la faptul că esența omului se cuvine să fie considerată ca esențială. Acesta este sensul pe care-l are cuvîntul « umanism » ca cuvînt. A-i restitui un sens poate să însemne un singur lucru: a determina din nou sensul cuvîntului. Acest fapt pretinde, pe de-o parte, cunoașterea esenței omului într-un mod mai originar; însă, pe de altă parte, el pretinde să arăți în ce măsură această esență devine, în felul său, destin pentru om. Esența omului rezidă în ec-sistență. Aceasta este cea care contează în mod esențial, adică privind dinspre Ființa însăși, în măsura în care Ființa îl face pe om să survină, ca pe cel ce ec-sistă, pentru vegherea adevărului Ființei, situîndu-l în chiar acest adevăr. În cazul în care ne hotărîm să-l păstrăm, cuvîntul « umanism » înseamnă acum: esența omului este esențială pentru adevărul Ființei, dar în așa fel încît, în urma acestui fapt, tocmai că nu omul, considerat doar ca atare, e cel care contează. Noi concepem astfel un « umanism » de o specie aparte. Cuvîntul pune în joc o denumire care este un « lucus a non lucendo ».

Mai este cazul să numim « umanism » acest « umanism » care se opune întregului umanism de pînă acum, dar care, cu toate acestea, nu ține nicidecum partea inumanului? Și aceasta, poate, numai și numai pentru ca făcîndu-ne părtași la folosirea unei denumiri, să ne lăsăm și noi duși de curentele dominante care se sufocă în subiectivismul metafizic și se pierd în uitarea Ființei? Sau (dimpotrivă), se cuvine ca gîndirea să-și asume, împotrivindu-se fățiș « umanismului », riscul unui imbold care în primă instanță ar fi capabil să trezească îndoiala față de această humanitas a lui homo humanus și față de întemeierea ei? S-ar putea astfel naște — dacă nu cumva momentul istoric în care se află lumea nu impune deja acest lucru — o meditație care să aibă în vedere nu numai omul, ci și « natura » omului, nu numai natura, ci, într-un mod mai originar, și acea dimensiune în care esența omului determinată din punctul de vedere al Ființei înseși, se află la ea acasă. N-ar fi însă mai nimerit ca interpretările inevitabil greșite, la care a fost expus pînă acum drumul parcurs de gîndire în elementul Ființei și timpului, să fie suportate încă o vreme și lăsate să se uzeze cu încetul de la sine? Aceste interpretări greșite se nasc din reproiectarea firească a ceea ce citim sau credem după lectură, asupra a ceea ce am considerat că știm încă înaintea ei. Ele dovedesc aceeași structură și au toate același temei.

Deoarece se vorbește împotriva « umanismului », există temerea că se pledează în favoarea in-umanului și că se aduce un elogiu brutalității barbare. Căci ce poate fi « mai logic » decît faptul că celui care neagă umanismul nu-i mai rămîne decît afirmarea neomeniei?

Deoarece se vorbește împotriva « logicii », există credința că s-a pretins renunțarea la rigoarea gîndirii, iar că în locul ei a fost instaurat arbitrarul instinctelor și sentimentelor, proclamîndu-se astfel ca singur adevăr « iraționalismul ». Căci ce este « mai logic » decît faptul că cine vorbește împotriva logicului pledează în favoarea alogicului?

Deoarece se vorbește împotriva « valorii », se respinge cu groază o filozofie care îndrăznește, zice-se, să lase pradă disprețului cele mai de preț lucruri ale omenirii. Căci ce este « mai logic » decît faptul că o gîndire care tăgăduiește valorile trebuie, prin forța lucrurilor, să considere totul drept lipsit de valoare?

Deoarece se spune că ființa omului constă din « faptul-de-a-fi-în-lume », se consideră că omul a fost coborît la rangul unei ființe ce aparține doar lumii de « dincoace », drept care filozofia se afundă în pozitivism. Căci ce este « mai logic » decît să consideri că cine susține caracterul lumesc *(die Weltlichkeit)* al omului pune preț numai pe « dincoace », în timp ce tăgăduiește existența unui « dincolo » și renunță la orice « transcendență »?

Pentru că se trimite la vorba lui Nietzsche privind « moartea lui Dumnezeu », se tălmăcește un atare demers drept ateism. Căci ce este « mai logic » decît faptul că acela care a făcut experiența « morții lui Dumnezeu » este un om lipsit de Dumnezeu?

Deoarece în toate cazurile amintite se vorbește împotriva a ceea ce omenirea ține de măreț și sfînt, această filozofie propovăduiește un « nihilism » iresponsabil și destructiv. Căci ce este « mai logic » decît faptul că cine tăgăduiește pretutindeni în acest mod ființarea reală ia partea neființării și, prin aceasta, predică nimicul pur drept sens al realității?

De fapt, ce se petrece aici? Se vorbește despre « umanism », despre « logică », despre « valori », despre « lume », despre « Dumnezeu ». Pe de altă parte, se vorbește de o opoziție față de acestea. Deoarece lucrurile numite sînt cunoscute ca pozitive, ele sînt și luate ca atare. Opoziția față de lucrurile numite, insuficient gîndită atunci cînd îți parvine din auzite, este considerată de îndată ca negare a acestora, iar negarea la rîndu-i ca « negativul » în sensul de destructiv. Undeva în *Ființă și timp* este totuși în mod explicit vorba de « destrucția fenomenologică ». Luîndu-se drept sprijin mult invocata logică și rațiune, se crede îndeobște că ceea ce nu este pozitiv este negativ, și că se urmărește astfel recuzarea rațiunii; iată de ce se consideră că acest lucru merită să poarte stigmatul infamiei. Sîntem atît de îmbibați de « logică », încît tot ceea ce contrazice obișnuita somnolență a crezurilor uzuale este taxat de îndată ca un opus reprobabil. Tot ce nu rămîne la nivelul pozitivului cunoscut și îndrăgit, este azvîrlit în groapa dinainte pregătită a simplei negații care neagă totul și care astfel sfîrșește în Nimic, desăvîrșind în felul acesta nihilismul. Pe această cale a logicii, totul e lăsat să se cufunde într-un nihilism care a fost inventat cu ajutorul logicii.

Însă « atitudinea de contestare » pe care o manifestă gîndirea față de crezurile uzuale duce oare în mod necesar la simpla negație și la negativ? Acest lucru se petrece numai atunci (dar atunci în mod inevitabil și definitiv, adică fără nici o perspectivă liberă către altceva) cînd crezul uzual este instituit în prealabil ca însuși « pozitivul », iar plecîndu-se de la acesta, se judecă apoi în mod absolut și totodată negativ în privința domeniului opozițiilor posibile. Într-un astfel de procedeu se ascunde refuzul de a expune unei meditații deopotrivă « pozitivul » judecat dinainte ca atare, cît și poziția și opoziția care, laolaltă, par să îl salveze. Prin apelul constant la ceea ce este logic, se creează impresia că sîntem cu totul angajați în gîndire, în timp ce gîndirea a fost de fapt renegată.

Într-o oarecare măsură a devenit, cred, mai limpede că faptul de a te opune « umanismului » nu implică defel o pledoarie în favoarea inumanului, ci că, dimpotrivă, el deschide alte perspective.

« Logica » concepe gîndirea ca reprezentare a fiinţării în fiinţa sa, fiinţa pe care reprezentarea o sesizează pentru sine în generalul conceptului. Însă cum stau lucrurile cu meditaţia asupra Fiinţei înseşi, adică cu gîndirea care gîndeşte adevărul Fiinţei? Abia această gîndire surprinde esenţa originară a λόγος-ului, care la Platon şi Aristotel, întemeietorul « logicii », era deja de multă vreme îngropată şi pierdută. A gîndi împotriva « logicii » nu înseamnă a lua apărarea ilogicului, ci doar: a gîndi pe urmele logos-ului şi ale esenţei lui, aşa cum a apărut ea în epoca timpurie a gîndirii, adică: a te strădui pentru început să pregăteşti o atare gîndire pe urmele logos-ului *(Nachdenken)*. La ce ne folosesc toate aceste sisteme de logică atît de complicate, dacă ele se debarasează (şi nici măcar ştiind că o fac) pînă şi de sarcina de a-şi pune problema privind esenţa λόγος-ului? Dacă la rîndul nostru am vrea să replicăm, ceea ce desigur n-ar avea nici un rost, atunci am putea cu mai mult drept să spunem: iraţionalismul, ca respingere a lui ratio, se manifestă neidentificat şi cu puteri depline în apărarea « logicii », care crede că poate evita reflecţia asupra λόγος-ului şi asupra esenţei lui ratio, esenţă care de fapt îşi are temeiul tot în acest λόγος.

Gîndirea care se împotriveşte « valorilor » nu afirmă că tot ceea ce este declarat drept « valoare » — « cultura », « arta », ştiinţa », « demnitatea umană », « lumea » şi « Dumnezeu » — este lipsit de valoare. Dimpotrivă, este vorba de a recunoaşte în sfîrşit că tocmai prin caracterizarea ca « valoare » îi este răpită lucrului astfel evaluat demnitatea sa. Vrem să spunem: atunci cînd apreciem ceva ca valoare, lucrul evaluat este admis numai ca obiect al preţuirii omului. Însă lucrul care reprezintă ceva în fiinţa sa nu se epuizează în obiectualitatea sa, şi mai ales nu atunci cînd obiectualitatea are caracter de valoare. Orice act de evaluare este, chiar atunci cînd evaluează pozitiv, unul de subiectivare. Actul de evaluare nu lasă fiinţarea *să fie;* el o face *să însemne ceva* numai ca obiect al acţiunii lui. Efortul bizar de a face dovada obiectivităţii valorilor nu este conştient de ceea ce face. Cînd « Dumnezeu » este proclamat drept « cea mai înaltă valoare », acest fapt reprezintă o diminuare a esenţei lui Dumnezeu. A gîndi în termeni de valoare reprezintă, aici şi oriunde, cea mai mare blasfemie care poate fi concepută la adresa Fiinţei. A gîndi împotriva valorilor nu vrea să spună, aşadar, că se pledează pentru lipsa de valoare şi pentru « nimicnicia » fiinţării, ci înseamnă: a aduce în faţa gîndirii, în locul subiectivării care transformă fiinţarea într-un simplu obiect, cercul de lumină al adevărului Fiinţei.

A trimite la « faptul-de-a-fi-în-lume » ca fiind trăsătura fundamentală a umanităţii lui homo humanus nu implică defel că omul este doar o fiinţă « lumească » în sensul creştin al cuvîntului, aşadar cu faţa întoarsă

de la Dumnezeu şi desprins cu totul de « transcendenţă ». Prin acest cuvînt se înţelege ceea ce cu un altul mai limpede ar putea fi denumit transcendentul. Transcendentul este fiinţarea suprasensibilă. Acesta trece drept fiinţarea supremă, în sensul de cauză primă a întregii fiinţări. Dumnezeu este gîndit ca această cauză primă. În expresia « a-fi-în-lume », « lume » nu înseamnă totuşi defel fiinţarea pămîntească spre deosebire de cea cerească, şi nici « lumescul » spre deosebire de « spiritual ». În determinarea pe care o are acolo, « lume » nu înseamnă cîtuşi de puţin o fiinţare sau vreun domeniu al fiinţării, ci deschiderea Fiinţei. Omul este, şi este om, în măsura în care este cel care ec-sistă *(der Ec-sistirende)*. El pătrunde în deschiderea Fiinţării, care ca deschidere este Fiinţa însăşi; Fiinţa care ca proiectare şi-a projectat pentru sine întru « grijă » esenţa omului. Proiectat în acest fel, omul se află « în » deschiderea Fiinţei. « Lumea » este cercul de lumină al Fiinţei, în care omul pătrunde pornind de la esenţa sa proiectată. Faptul-de-a-fi-în-lume numeşte esenţa ec-sistenţei raportată la dimensiunea aflată în lumină, dimensiune din care se împlineşte acest « ec- » al ec-sistenţei. Gîndită dinspre ec-sistenţă, « lumea » este, într-un anume fel, tocmai acel « dincolo » *(das Jenseitige)* în cadrul ecsistenţei şi pentru ecsistenţă. Omul nu este niciodată om mai întîi dincoace *(diesseits)* de lume, ca « subiect », fie că-l luăm pe acesta în sensul de « eu » sau de « noi ». De asemenea, el nu este niciodată mai întîi şi numai subiect, care, ce-i drept, în acelaşi timp se raportează constant şi la obiecte, ca şi cum esenţa lui ar consta în relaţia subiect-obiect. Dimpotrivă, omul este mai întîi în esenţa lui, ecsistînd în deschiderea Fiinţei, iar acest deschis pune în lumină intervalul *(das Zwischen)* în interiorul căruia « este » posibilă o « relaţie » de la subiect la obiect.

Propoziţia: Esenţa omului se întemeiază pe faptul-de-a-fi-în-lume nu decide dacă omul este, în sensul metafizic-teologic, o fiinţă de dincoace sau una de dincolo de lume.

De aceea, odată cu determinarea existenţială a esenţei omului nu s-a decis încă nimic despre « existenţa lui Dumnezeu » sau despre « ine-xistenţa » lui, şi tot atît de puţin despre posibilitatea sau imposibilitatea zeilor. Este de aceea nu numai pripit, ci greşit şi ca demers, să afirmi că explicitarea esenţei omului, pornind de la raportul acestei esenţe cu adevărul Fiinţei, este ateism. Dar în plus, această etichetare arbitrară dă dovadă şi de o lectură neatentă. Se trece cu vederea că încă din 1929, în lucrarea *Despre natura temeiului* (p. 28, nota 1), scrie: « Prin interpretarea ontologică a *Dasein*-ului ca a-fi-în-lume nu s-a decis nimic, în sens pozitiv, nici în sens negativ, privitor la o fiinţare posibilă întru Dumnezeu. Desigur însă, prin lămurirea transcendenţei, se obţine înainte de toate *un concept satisfăcător al « Dasein*-ului », de la care pornind, se poate pune

(c) Societatea Editorilor Independenti din Romania

acum întrebarea cum stau lucrurile din punct de vedere ontologic cînd e vorba de raportarea *Dasein*-ului la Dumnezeu ». Dacă după felul obişnuit, observaţia precedentă este şi de astă dată superficial gîndită, se va interpreta: această filozofie nu se decide nici pentru, nici contra existenţei determinate a lui Dumnezeu. Ea rămîne imobilă în indiferenţa ei. Deci, problema religioasă nu prezintă pentru ea nici un interes. Iar un asemenea indiferentism cade pradă nihilismului.

Propovăduieşte însă această remarcă indiferentismul? De ce atunci numai anumite cuvinte şi nu oricare altele din această notă sînt subliniate? Pentru a sugera că gîndirea care gîndeşte pornind de la problema adevărului Fiinţei îşi pune această problemă într-un chip mai originar decît este capabilă metafizica să o facă. Numai pornind de la adevărul Fiinţei poate fi gîndită esenţa sacrului. Abia pornind de la esenţa sacrului se poate gîndi esenţa dumnezeirii. Abia în lumina esenţei dumnezeirii poate fi gîndit şi spus ce anume trebuie să numească cuvîntul « Dumnezeu ». Oare nu trebuie mai întîi să putem asculta şi pricepe cu băgare de seamă toate aceste cuvinte, dacă noi, ca oameni, deci ca fiinţe ecsistente, urmează să ajungem la cunoaşterea raportului lui Dumnezeu cu omul? Cum va putea altfel omul istoriei de azi a lumii să se întrebe cu seriozitate şi rigoare dacă Dumnezeu se apropie sau se îndepărtează, cînd omul neglijează să pătrundă cu gîndirea, înainte de toate, în unica dimensiune în care acea întrebare poate fi pusă? Aceasta este însă dimensiunea sacrului, care pînă şi ca dimensiune rămîne inaccesibilă dacă deschisul Fiinţei nu este luminat, iar dacă, în cercul ei de lumină, ea nu se află în preajma omului. Poate că semnul distinctiv al acestei epoci constă în lipsa de acces la dimensiunea deplinătăţii *(das Heile)*. Poate că tocmai aceasta este singura calamitate *(Unheil)*.

Totuşi, gîndirea care indică înspre adevărul Fiinţei ca ceea ce urmează să fie gîndit, nu vrea cîtuşi de puţin să spună, prin cele de mai sus, că s-a decis în favoarea teismului. Aşa cum nu este ateistă, ea poate fi tot atît de puţin teistă. Aceasta însă nu din cauza unei atitudini indiferente, ci din respectarea limitelor care-i sînt impuse gîndirii ca gîndire de către adevărul Fiinţei, adică de către acel ceva ce se oferă pe sine gîndirii ca ceea ce urmează să fie gîndit. În măsura în care gîndirea rămîne la sarcina care-i revine, ea îi indică omului, în momentul actual al destinului lumii, o cale în dimensiunea originară a situării sale istorice. Rostind în acest fel adevărul Fiinţei, gîndirea s-a lăsat în voia a ceea ce este mai esenţial decît toate valorile şi decît oricare fiinţare. Gîndirea nu depăşeşte metafizica ridicîndu-se deasupra ei, urcînd, cu gîndul de a o anula undeva, ci coborînd în apropierea a ceea ce este cel mai aproape *(in die Nähe des Nächsten)*. Coborîrea este, mai cu seamă atunci cînd omul s-a rătăcit în

subiectivitate, mai grea şi mai periculoasă decît urcarea. Coborîrea duce în sărăcia ec-sistenţei lui homo humanus. În ec-sistenţă este părăsită sfera lui homo animalis a metafizicii. Ponderea ce se acordă acestei sfere constituie temeiul indirect şi cu rădăcini adînci pentru amăgirea şi arbitrariul a ceea ce este numit biologism, dar şi a ceea ce este cunoscut sub denumirea de pragmatism. A gîndi adevărul Fiinţei înseamnă totodată a gîndi humanitas a lui homo humanus. Ceea ce contează este humanitas în slujba adevărului Fiinţei, dar fără umanism în sensul lui metafizic.

Dacă însă humanitas ţine atît de mult de esenţa gîndirii Fiinţei, nu trebuie atunci să completăm « ontologia » prin « etică »? Strădania dumneavoastră, pe care o exprimaţi în propoziţia « Ce que je cherche à faire, depuis longtemps déjà, c'est préciser le rapport de l'ontologie avec une éthique possible » — nu este atunci absolut esenţială?

Curînd după ce apăruse *Fiinţă şi timp*, un prieten mai tînăr mă întrebă: « Cînd aveţi de gînd să scrieţi o etică? », Atunci cînd esenţa omului este gîndită într-un mod atît de esenţial, şi anume în exclusivitate pornind de la problema adevărului Fiinţei, fără însă ca omul să fie ridicat la rangul de centru al fiinţării, atunci nimic mai firesc decît să fie resimţită nevoia unei îndrumări valabile pentru toată lumea şi a unor reguli care să spună în ce fel trebuie să trăiască omul în conformitate cu destinul său, acest om care este cunoscut pornind de la ecsistenţa întru Fiinţă. Dorinţa de a avea o etică cere cu atît mai imperios îndeplinirea ei, cu cît dezorientarea evidentă — nu mai puţin decît aceea nemărturisită a omului — creşte nemăsurat. Întreaga noastră grijă trebuie să fie dedicată acestor legături care se realizează cu ajutorul eticii, într-o epocă în care omul tehnicii livrat massei impersonale, nu mai poate fi adus la o statornicie trainică decît prin intermediul unei concentrări şi ordonări — corespunzătoare acestei tehnici — a planurilor şi acţiunilor sale în întregul lor.

Cine şi-ar putea permite să treacă cu vederea existenţa acestei situaţii nefaste? Oare nu se cuvine atunci să cruţăm şi să consolidăm legăturile existente, chiar dacă ele dau esenţei umane o coeziune atît de sărăcăcioasă încă şi de scurtă durată? Desigur. Dar această nevoinţă scuteşte ea oare vreodată gîndirea de a gîndi ceea ce înainte de toate rămîne de gîndit şi care, ca Fiinţă, rămîne, mai presus de orice, garanţia şi adevărul întregii fiinţări? Mai poate gîndirea şi de aici înainte să renunţe la a gîndi Fiinţa, după ce aceasta, ascunsă în lunga uitare, se vesteşte în ceasul de faţă al lumii, cînd întreaga fiinţare este zguduită din temelii?

Însă mai înainte de a căuta să stabilim mai exact relaţia dintre « ontologie » şi « etică », trebuie să ne întrebăm ce sînt de fapt « ontologia » şi « etica ». Devine necesar să chibzuim dacă ceea ce pot semnifica cele două denumiri rămîne în contact şi în conformitate cu ceea ce trebuie

să facă gîndirea, care, ca gîndire, are de gîndit, mai presus de orice, adevărul Ființei.

Dacă însă atît « ontologia » cît și « etica », și împreună cu ele întreaga gîndire provenită din discipline se dovedesc a fi caduce — drept care gîndirea noastră devine mai disciplinată —, atunci ce se întîmplă cu problema privind raportul dintre cele două discipline amintite ale filozofiei?

« Etica » apare pentru prima dată, împreună cu « logica » și « fizica », în școala lui Platon. Aceste discipline se nasc în epoca în care gîndirea devine « filozofie », filozofia la rîndu-i ἐπιστήμη (știință), iar știința însăși o chestiune de școală și învățămînt. În procesul de trecere către o filozofie astfel înțeleasă, știința se naște, iar gîndirea se stinge treptat.

Gînditorii perioadei anterioare nu au cunoștință de o « logică », nici de o « etică » sau « fizică ». Și totuși, gîndirea lor nu este nici nelogică, nici imorală. Cît despre « physis », ei gîndeau cu o adîncime și o vastitate pe care întreaga « fizică » ulterioară nu va mai fi în stare să le atingă. Tragediile lui Sofocle ascund în spusele lor, în cazul în care este cumva permisă o astfel de comparație, un ἦθος mai originar decît prelegerile de « etică » ale lui Aristotel. Un aforism al lui Heraclit exprimă în numai trei cuvinte un lucru atît de simplu, încît esența etosului se desprinde imediat din el cu claritate.

Aforismul lui Heraclit sună astfel (p. 119): ἦθος ἀνθρώπῳ δαίμων .Se obișnuiește în general să fie tradus astfel: « Firea sa îi este omului dàimon ». Această traducere nu gîndește însă grecește, ci modern. ἦθος înseamnă sălaș, loc al locuirii. Cuvîntul numește spațiul deschis în care locuiește omul. Deschisul așezării sale face să apară ceea ce se îndreaptă către esența omului, și care, ajungînd aci, se ține în apropierea lui. Așezarea omului deține în sine și păstrează venirea *(Ankunft)* acelei realități, căreia îi aparține omul în esența sa. Aceasta este, potrivit vorbei lui Heraclit, δαίμων, zeu. Aforismul vrea să spună: omul locuiește, în măsura în care este om, în apropierea zeului. Cu acest aforism al lui Heraclit se potrivește întru totul o întîmplare pe care ne-o relatează Aristotel (De part. anim. A 5, 645 a 17). Ea sună astfel: Ἡράκλειτος λέγεται πρός τοὶς ξένους εἰπεῖν τοὺς βσλομένος ἐντυχεῖν αὐτῷ οἱ ἐπειδὴ πισιόντες εἶδον αὐτὸν θερόμενον πρὸς τῷ ἰπησῷ ἔστησαν, ἐκέλευε γάρ αὐτούς εἰσιέναι θαρροῦν τας. εἶναι γὰρ καὶ ἐντῦθα θεούς . . .

« I se atribuie lui Heraclit o vorbă pe care a spus-o străinilor dornici să dea ochii cu el. Aceștia, apropiindu-se, l-au văzut încălzindu-se la cuptor. Ei rămaseră locului uimiți, și aceasta mai cu seamă cînd el le dădu curaj celor ce șovăiau și îi pofti să intre cu aceste vorbe: ,,se află zei și aici'' . . . ».

Întîmplarea vorbește, ce-i drept, de la sine; să ne oprim totuși asupra cîtorva lucruri:

Mulțimea vizitatorilor străini, în curiozitatea ei indiscretă față de gînditor, este dezamăgită și surprinsă văzîndu-i locuința. Ea crede că-l va găsi pe gînditor într-un cadru care opunîndu-se traiului bicisnic de zi cu zi al oamenilor, poartă întru totul semnul excepției și al lucrului rar, capabil de aceea să ațîțe curiozitatea. Vizitîndu-l pe gînditor, mulțimea speră să vadă aici lucruri care măcar pentru o vreme să-i ofere prilejul unei flecăreli agreabile. Străinii care vor să-l viziteze pe gînditor se așteaptă să-l vadă poate tocmai în clipa cînd el, adîncit într-o profundă meditație, gîndește. Vizitatorii vor « să trăiască » acest eveniment nu pentru a se împărtăși și ei cît de cît din gîndire, ci doar pentru a putea spune că l-au văzut și auzit pe acela despre care nu se spune altceva decît că este un gînditor.

În schimb, curioșii îl găsesc pe Heraclit lîngă cuptor. Acesta este un loc destul de comun și nearătos; ce-i drept, aici se coace pîinea. Însă Heraclit nu stă în preajma cuptorului nici măcar pentru a coace pîine. El se află aici numai pentru a se încălzi. În acest loc, oricum neînsemnat, el își trădează astfel întreaga mizerie a vieții sale. Priveliștea unui gînditor căruia îi este frig nu poate trezi prea mult interes. Și atunci, în fața acestui spectacol dezamăgitor, curioșii își pierd pe dată pînă și pofta de a se mai apropia. Ce caută ei aici? Scena comună și lipsită de farmec a cuiva căruia îi este frig și stă lîngă sobă, oricine o poate găsi oricînd la el acasă. La ce bun atunci să calci pragul unui gînditor? Vizitatorii sînt pe punctul de a pleca. Heraclit citește pe fețele lor curiozitatea dezamăgită. El știe ce se întîmplă cînd lipsești mulțimea de o senzație așteptată și de aceea nu se miră că noii sosiți sînt gata să facă de îndată calea întoarsă. Iată de ce le dă curaj și într-adins îi invită să intre cu aceste cuvinte: εἶναι γὰρ καὶ ἐνταῦθα θεούς: « Se află zei și aici ».

Această vorbă pune sălașul (ἦθος) gînditorului și îndeletnicirea sa în cu totul altă lumină. Dacă vizitatorii au înțeles de îndată, și dacă în general au înțeles această vorbă, totul apărîndu-le de atunci în această lumină, povestea nu ne-o spune. Dar că această întîmplare a fost povestită și ni s-a transmis pînă în zilele noastre se datorește faptului că ceea ce ea relatează provine din atmosfera acestei gîndiri, caracterizînd-o. καὶ ἐνταῦθα, « și aici », în preajma cuptorului, în acest loc obișnuit, unde fiece lucru și fiece situație, fiece faptă și gîndire este familiară și curentă, adică obișnuită, « chiar și aici », în raza obișnuitului, εἶναι θεούς, « se află zei ».

ἦθος ἀνθρώπῳ δαίμων spune însuși Heraclit: « Sălașul (obișnuit) al omului îi este acestuia deschidere pentru înfățișarea zeului (a ne-obișnuitului) ».

Acum, dacă potrivit semnificației fundamentale a cuvîntului ἦθος, numele de etică vrea să spună că ea meditează asupra sălașului omului, atunci acea gîndire care gîndește adevărul Ființei ca element originar al omului

ca al unuia care ecsistă, este deja în sine etica originară. Însă atunci această gîndire nu mai este etică, deoarece ea este ontologie. Or, ontologia nu gîndește ,decît ființarea (ὄν) în ființa sa. Iar atîta vreme cît adevărul Ființei nu este gîndit, întreaga ontologie rămîne fără fundament. De aceea gîndirea care în *Ființă și timp* a căutat să pătrundă în adevărul Ființei, s-a intitulat ontologie fundamentală. Aceasta caută să se întoarcă la temeiul esenței, din care ia naștere gîndirea ce vizează adevărul Ființei. Deja prin aplicarea acestui alt mod de interogare, gîndirea respectivă este eliberată de « ontologia » metafizicii (chiar și de cea kantiană). « Ontologia » însă, fie ea trascendentală sau precritică, nu este criticată pentru că gîndește ființa ființării înghesuind Ființa în concept, ci pentru că nu gîndește adevărul Ființei și nesocotește astfel faptul că există o gîndire care este mai riguroasă decît cea conceptuală. Gîndirea care caută să pătrundă în adevărul Ființei reușește să treacă în limbă — aflată fiind în situația dificilă a primei tentative de răzbatere — doar o mică parte a acestei dimensiuni cu totul diferite. Limba se falsifică singură în măsura în care încă nu reușește, apelînd la ajutorul esențial al vederii fenomenologice, să abandoneze pretenția nepotrivită la « știință » și la « cercetare ». Și totuși, pentru a-i face pe ceilalți să recunoască și totodată să înțeleagă această tentativă a gîndirii în cadrul filozofiei existente, pentru început nu se putea vorbi decît din orizontul existentului și al denumirilor curente folosite în acest orizont.

Între timp însă am început să înțeleg că tocmai aceste denumiri sînt cele care în mod nemijlocit și inevitabil trebuiau să conducă la eroare. Căci aceste denumiri și limbajul conceptual care le însoțește nu au fost re-gîndite de cititor luîndu-se ca punct de plecare obiectul care abia urma să fie gîndit, ci dimpotrivă, acest obiect a fost reprezentat în virtutea denumirilor păstrate în semnificația lor obișnuită.

Gîndirea care își pune problema adevărului Ființei, și prin aceasta determină sălașul esenței omului pornind de la Ființă și totodată vizînd-o, nu este nici etică, nici ontologie. Iată de ce problema privind raportul dintre etică și ontologie nu mai are în acest domeniu nici un fundament. Totuși întrebarea dumneavoastră, gîndită mai originar, păstrează un sens și o pondere substanțială.

Într-adevăr, trebuie să ne punem această întrebare: dacă gîndirea care meditează asupra adevărului Ființei determină esența lui humanitas ca ec-sistență, pornind de la apartenența acestei humanitas la Ființă, rămîne atunci oare această gîndire doar o reprezentare teoretică a Ființei și omului sau, în același timp, dintr-o astfel de cunoaștere se obțin îndrumări destinate să ne ajute în viața practică?

Răspunsul sună astfel: această gîndire nu este nici teoretică, nici practică. Ea precede această distincție, în măsura în care este, această gîndire este gîndire evocatoare a Ființei și nimic altceva. Aparținînd Ființei, deoarece este proiectată întru păstrarea adevărului ei și revendicată pentru această păstrare, ea gîndește Ființa. O astfel de gîndire nu duce la un rezultat anumit. Ea nu produce nici un efect. Ea își satisface esența, în măsura în care ea este. Însă ea este în măsura în care exprimă conținutul care îi este propriu (*seine Sache*). Din punct de vedere istoric, conținutului gîndirii îi corespunde numai o singură rostire adecvată naturii lui de conținut (*Sachheit*). Relația obligatorie a rostirii cu conținutul care îi e propriu acestei gîndiri este superioară valabilității obținute în cunoașterea științifică, pentru că ea este mai liberă. Căci ea lasă Ființa — să fie. Gîndirea construiește locul de adăpost al Ființei, care, ca rostuire (*Fuge*) a Ființei, rostuiește (*verfügt*), potrivit destinului, esența omului, făcînd-o să locuiască în adevărul Ființei. Această locuire este esența lui « a-fi-în-lume » (v. *Ființă și timp*, p. 54). Ceea ce se spune acolo despre « ființa-în » ca « locuire » nu este un simplu joc etimologic. Trimiterea făcută în conferința din 1936 la vorba lui Hölderlin — *Voll Verdienst, doch dichterisch wohnet der Mensch auf diesdr Erde** » —, nu este defel arabescul unei gîndiri care se salvează, evadînd din știință în poezie. Vorbirea despre locul de adăpost al Ființei nu este un transfer de imagine de la « loc de adăpost » la Ființă, ci din esența Ființei gîndită adecvat cu conținutul, noi vom putea într-o bună zi să gîndim mai bine ce înseamnă « loc de adăpost » și « a locui ».

Cu toate acestea, gîndirea nu creează niciodată locul de adăpost al Ființei. Gîndirea conduce ecsistența istorică, adică humanitas a lui homo humanus, în domeniul deschiderii deplinătății.

Mai cu seamă odată cu deplinătatea apare în cercul de lumină al Ființei răul. Esența acestuia nu constă în pura ticăloșie a acțiunii umane, ci în malignitatea destructivității.

Totuși, atît deplinătatea cît și destructivul nu se pot împlini în Ființă decît în măsura în care Ființa însăși este realitatea litigioasă. În această realitate se ascunde proveniența esențială a negării (*des Nichtens*). Ceea ce neagă (*was nichtet*) se luminează ca fiind natură a negării (*das Nichthafte*). Aceasta poate fi desemnată prin « nu ». Nu-ul (*das Nicht*) nu provine nicidecum din negarea rostită de negație (*das Nein-Sagen*). Orice « nu » (*jedes Nein*) care nu se concepe greșit ca o insistare îndărătnică asupra puterii de instituire proprie subiectivității, ci rămîne permisiune-de-a-fi (*ein sein-lassendes*) proprie ec-sistenței, răspunde la reven-

* « Plin de merite, totuși poetic, locuiește omul pe acest pămînt ».

dicarea negării care se luminează. Orice « nu » nu este decît afirmarea lui « nu » *(Alles Nein ist nur die Bejahung des Nicht)*. Orice afirmare rezidă în recunoaştere. Această recunoaştere lasă să vină spre sine acel lucru către care ea se îndreaptă. Se crede îndeobşte că negarea nu este nicăieri de găsit în fiinţarea însăşi. Lucrul e adevărat atîta vreme cît negarea este căutată ca o formă de fiinţare, ca o însuşire reală proprie fiinţării. Însă căutînd în acest fel nu se caută negarea. Nici Fiinţa nu este o însuşire reală care poate fi identificată în fiinţare. Cu toate acestea, Fiinţa are un caracter mai pronunţat de fiinţă *(seiender)* decît orice fiinţare. Tocmai pentru că negarea se împlineşte în Fiinţa însăşi nu putem noi niciodată s-o observăm ca o formă de fiinţare proprie fiinţării. Desigur, indicarea acestei imposibilităţi nu face dovada provenienţei lui « nu » *(des Nicht)* din negarea rostită *(aus dem Nein-Sagen)*. Această dovadă pare valabilă numai atunci cînd fiinţarea este concepută ca elementul obiectiv al subiectivităţii. Potrivit alternativei, putem atunci să conchidem că orice « nu » *(jedes Nicht)*, din moment ce nu apare niciodată ca ceva obiectiv, trebuie să fie, fără putinţă de tăgadă, produsul unui act al subiectului. Dacă însă abia negarea rostită *(das Nein-Sagen)* îl instituie pe « nu » *(das Nicht)* ca pe ceva ce nu este decît de ordinul gîndirii, sau dacă abia negarea *(das Nichten)* îl revendică pe « nu » *(das Nein)* ca obiect al rostirii în permisiunea-de-a-fi *(im Seinlassen)* a fiinţării — nu putem nicicum hotărî luînd ca punct de plecare reflecţia subiectivă asupra gîndirii concepută în prealabil ca subiectivitate. Într-o astfel de reflecţie nu se ajunge încă la dimensiunea care să permită punerea întrebării într-un mod adecvat. Rămîne să ne întrebăm, presupunînd că gîndirea aparţine ec-sistenţei, dacă nu cumva orice « da » şi « nu » este deja ecsistent pe calea ce duce la adevărul Fiinţei. Dacă este aşa, atunci « da » şi « nu » sînt deja în ei înşişi supuşi Fiinţei. Iar ca supuşi, ei nu mai pot să instituie, ei mai întîi, acel lucru căruia ei înşişi îi aparţin.

Negarea se împlineşte în Fiinţa însăşi şi nicidecum în existenţa omului, în măsura în care această existenţă este gîndită ca subiectivitate a lui ego cogito. Fiinţa umană nu neagă *(nichtet)* nicidecum, în măsura în care omul ca subiect realizează negaţia *(die Nichtung)* în sensul respingerii; fiinţa-în-deschis neagă în măsura în care, luată ca esenţă în care omul ec-sistă, ea însăşi aparţine esenţei Fiinţei. Fiinţa neagă — ca Fiinţă. Acesta este motivul pentru care în idealismul absolut, la Hegel şi la Schelling, nu-ul *(das Nicht)* apare ca negativitate a negaţiei în esenţa Fiinţei. Însă esenţa Fiinţei este gîndită acolo în sensul realităţii absolute ca voinţă necondiţionată care se vrea pe sine, şi anume ca voinţă de cunoaştere şi de iubire. În această voinţă, Fiinţa rămîne încă ascunsă ca voinţă de putere. Totuşi, pentru care motiv anume negativitatea subiectivităţii absolute

este una « dialectică »; şi pentru care motiv anume iese negarea la iveală şi totodată este ascunsă în esenţa ei datorită dialecticii — nu poate constitui obiectul discuţiei de faţă.

Ceea ce neagă *(das Nichtende)* în Fiinţă este esenţa a ceea ce eu numesc nimicul *(das Nichts)*. Tocmai pentru că gîndirea gîndeşte Fiinţa, ea gîndeşte nimicul.

Abia Fiinţa este cea care acordă deplinătăţii deschiderea în toată splendoarea ei, iar destructivităţii, propensiunea către calamitate.

Numai în măsura în care omul, ec-sistînd întru adevărul Fiinţei, aparţine acesteia, primeşte, distribuite de Fiinţa însăşi, acele îndrumări care urmează să devină pentru el lege şi regulă. « A distribui » se spune în greceşte νέμειν. Νόμος nu înseamnă doar lege, ci mai originar, distribuire ce rezidă în conţinutul destinat de Fiinţă. Doar această distribuire este capabilă să-l rostuiască pe om în Fiinţă. Numai o astfel de rostuire este capabilă să îl susţină şi să îi dea o consistenţă. Altminteri, orice lege rămîne un artefact al raţiunii umane. Mai important decît orice stabilire de reguli este ca omul să găsească sălaşul întru adevărul Fiinţei. Abia acest sălaş *(Aufenthalt)* permite cunoaşterea a ceea ce este stabil *(das Haltbare)*. Adevărul Fiinţei dăruieşte stabilitate *(Halt)* oricărei atitudini *(Verhalten)*. « Halt » înseamnă în limba noastră « pază », « ocrotire » *(Hut)*. Fiinţa este paza care, în vederea adevărului ei, îl ocroteşte pe om în esenţa lui ec-sistentă, astfel încît ea adăposteşte ec-sistenţa în limbă. Iată de ce limba este deopotrivă loc de adăpost al Fiinţei şi lăcaş al esenţei omului. Şi tocmai pentru că limba este lăcaşul esenţei omului, umanităţile istorice şi oamenii nu pot fi acasă în limba lor atîta vreme cit limba a devenit o simplă carcasă în spatele căreia oamenii îşi văd de uneltirile lor.

Însă în ce relaţie se află gîndirea Fiinţei cu comportamentul teoretic şi practic? Ea depăşeşte orice contemplare, deoarece se îngrijeşte tocmai de acea lumină în care poate să sălăşuiască şi să se mişte o vedere care este « theoria ». Gîndirea ia seama la cercul de lumină al Fiinţei, depunînd rostirea ei privitoare la Fiinţă în limbă — ca adăpost al ec-sistenţei. Gîndirea este astfel o făptuire; dar una care în acelaşi timp depăşeşte orice praxis. Gîndirea transgresează acţiunea şi producerea nu prin amploarea unei înfăptuiri, şi nici prin rezultatele unei acţiuni, ci prin simplitatea împlinirii care se dispensează de succes.

Căci, în rostirea ei, gîndirea trece în limbă cuvîntul nerostit al Fiinţei.

Expresia folosită aici « a trece în limbă » *(zur Sprache bringen)* trebuie luată acum textual. Luminîndu-se, Fiinţa vine înspre limbă *(kommt zur Sprache)*. Ea este fără încetare în drum spre aceasta. La rîndul ei, gîndirea ec-sistentă trece în limbă, prin rostirea ei, această Fiinţă care vine. Limba este ridicată astfel ea însăşi în cercul de lumină al Fiinţei.

©Asociația Ziariștilor Independenți din România

Abia astfel limba este în acea modalitate misterioasă și care totuși ne domină constant, străbătîndu-ne. Prin faptul că limba, trecută deci deplin în esența ei, este istorică, Ființa este adăpostită în gîndirea care o evocă. Ec-sistența locuiește gîndind locul de adăpost al Ființei. În toate acestea este ca și cum prin rostirea care gîndește nu s-a întîmplat absolut nimic.

Dar iată că tocmai ni s-a oferit un exemplu pentru această făptuire neostentativă a gîndirii. Gîndind anume expresia destinată limbii — expresia « a trece în limbă » — gîndind-o pe ea și numai pe ea, și păstrînd în atenția rostirii acest gînd ca ceea ce urmează să fie constant gîndit în viitor, am trecut în limbă ceva din împlinirea Ființei înseși.

Elementul straniu în această gîndire a Ființei este simplitatea. Tocmai simplitatea este cea care ne ține la distanță de această gîndire. Căci noi obișnuim să căutăm gîndirea care și-a primit prestigiul universal sub numele de « filozofie » în forma neobișnuitului accesibil doar inițiaților. Sîntem învățați să ne reprezentăm gîndirea deopotrivă după modelul cunoașterii științifice și după demersurile sale în domeniul cercetării. Apreciem făptuirea cuiva după realizările impresionante încununate de succes ale practicii. Însă făptuirea gîndirii nu este nici teoretică, nici practică și nici îngemănarea acestor două atitudini.

Pentru că esența ei este simplă, gîndirea Ființei ne rămîne mai întîi ascunsă. Cînd ne împrietenim însă cu neobișnuitul acestei simplități, ne pîndește de îndată un alt neajuns. Apare bănuiala că această gîndire a Ființei cade pradă arbitrariului; căci ea nu se mai poate orienta bazîndu-se pe ființare. De unde își primește atunci gîndirea norma? Care este legea făptuirii ei?

Aici este cazul să dăm glas celei de-a treia întrebări din scrisoarea dumneavoastră; comment sauver l'élément d'aventure que comporte toute recherche sans faire de la philosophie une simple aventurière? Să pomenim acum în treacăt de poezie. Ea se află în fața aceleiași întrebări ca și gîndirea. Rămîne însă mereu valabilă vorba, aproape trecută cu vederea, din *Poetica* lui Aristotel, cum că poezia este mai adevărată decît cercetarea sistematică a ființării.

Însă nu numai ca cercetare și interogație care pătrunde în ceea ce nu a fost încă gîndit este gîndirea une aventure. În esența ei, ca gîndire a Ființei, gîndirea este revendicată de Ființă. Gîndirea este raportată la Ființă ca la ceea ce vine *(l'avenant)*. Gîndirea este, ca gîndire, prinsă în venirea *(Ankunft)* Ființei, în Ființă ca venire. Ființa s-a destinat deja pe sine gîndirii. Ființa este, ca destin al gîndirii. Destinul, însă, este în sine istoric. Istoria lui a atins deja nivelul limbii în rostirea gînditorilor.

A trece de fiecare dată în limbă această venire a Ființei, una care rămîne și care în această rămînere îl așteaptă pe om, iată unicul conținut al gîndirii.

Iată și motivul pentru care cei mai importanți gînditori spun mereu același lucru. Aceasta însă nu înseamnă: identicul. Desigur, ei spun acest lucru numai acelora care sînt dispuși să gîndească pe urmele lor. Luînd seama la destinul Ființei și gîndindu-l istoric, gîndirea s-a și legat cu ceea ce îi este conform și care este adecvat destinului său. Totuși rămîne, ca pericol constant al gîndirii, aventurosul. Cum ar putea însă această simplitate să nu rămînă cel mai primejdios lucru, ce-i drept nu în sine, ci pentru om? Doar ne gîndim mereu la vorba lui Hölderlin privitoare la limbă, din fragmentul *Ci în colibe locuiește omul*. Poetul numește limba « cel mai periculos dintre bunuri ».

Rostirea cuvenită *(Schicklichkeit)* despre Ființă înțeleasă ca destin cuvenit *(Geschik)* al adevărului e legea supremă a gîndirii, și nu regulile logicii, care pot deveni reguli abia ca provenind din legea Ființei. Însă a lua seama la rostirea cuvenită născută din gîndire nu implică numai faptul că de fiecare dată noi ne aducem aminte ce este de spus despre Ființă și *cum* se cuvine s-o spunem. Tot atît de esențial este să ne gîndim, dacă ni se permite să rostim ceea ce trebuie gîndit, pînă la ce punct, în care moment al istoriei Ființei, în ce dialog cu această istorie și de la care anume existență plecînd. Acele trei momente menționate într-o scrisoare anterioară sînt determinate în conexiunea lor, luîndu-se ca punct de plecare legea rostirii cuvenite gîndirii care se mișcă pe planul istoriei Ființei: rigoarea meditației, grijă sporită pentru rostire, economia cuvîntului.

Este timpul să ne dezobișnuim de a supraestima filozofia și, de aceea, de a o suprasolicita. În situația gravă în care se află lumea de azi, important este: mai puțină filozofie, însă mai multă atenție a gîndirii; mai puțină literatură, însă mai multă cultivare a cuvîntului.

Gîndirea viitoare nu va mai fi filozofie, deoarece ea gîndește mai originar decît metafizica, al cărei nume spune același lucru. De asemenea, gîndirea viitoare nu mai poate, așa cum cerea Hegel, să renunțe la numele « iubire de înțelepciune » și să devină înțelepciunea însăși sub forma cunoașterii absolute. Gîndirea este pe cale să coboare în sărăcia esenței sale precursoare. Gîndirea adună limba în rostirea simplă. Căci limba este limba Ființei, așa cum norii sînt nori ai cerului. Gîndirea lasă, prin rostirea ei, brazde abia văzute în limbă. Ele sînt și mai șterse decît brazdele pe care le lasă în urmă-i, pe cîmp, plugarul cu pas domol.

În românește de GABRIEL LIICEANU

MARTIN HEIDEGGER

GEDACHTES

ZEIT

Wie weit?
Erst wenn sie steht, die Uhr,
im Pendelschlag des Hin und Her,
hörst Du: sie geht und ging und geht
nicht mehr.
Schon spät am Tag die Uhr,
nur blosse Spur zur Zeit,
die, nah der Endlichkeit,
aus ihr ent-steht.

WEGE

Wege,
Wege des Denkens, gehende selber,
entrinnende. Wann wieder kehrend,
Ausblicke bringend worauf?
Wege, gehende selber,
ehedem offene, jäh die verschlossenen,
später. Früheres zeigend,
nie Erlangtes, zum Verzicht Bestimmtes —
lockernd die Schritte
aus Anklang verlässlichen Geschicks.
Und wieder die Not
zögernden Dunkels
im wartenden Licht.

MARTIN HEIDEGGER

GÎNDURI

TIMP

Cît de departe?
Abia cînd ceasul stă,
cînd legănarea din pendul se şterge,
abia atunci auzi: cum merge, cum mergea
cum nu mai merge.
Cînd ziua-i pe sfîrşite, ceasul,
doar urmă palidă de timp,
care, în preajmă de finit răstimp,
din el e-merge.

CĂRĂRI

Cărări,
cărări ale gîndului, ce singure merg,
le pierdem din ochi. Cînd iată-le iarăşi,
privirilor noastre ce li se-arată?
Cărări, ce singure merg,
odinioară deschise, fără de veste-nchizîndu-se
apoi. Arătînd doar ce-a fost,
niciodată ţinta atinsă, ci doar ce-l hărăzit renunţării —
ce uşori ne sînt paşii
cînd se potrivesc după mersul prea certei ursite.
Şi iarăşi suferinţa
beznei şovăinde
în lumina ce-aşteaptă.

* Poeziile care urmează au fost dedicate de Heidegger lui René Char şi publicate în anul 1971, sub titlul *Gedachtes*.

WINKE

*Je aufdringlicher die Rechner,
je massloser die Gesellschaft.*

*Je seltener Denkende,
je einsamer Dichtende.*

*Je notvoller Ahnende,
ahnend die Ferne
rettender Winke.*

ORTSCHAFT

*Die das Selbe denken
im Reichtum seiner Selbigkeit,
gehen die mühsam langen Wege
in das immer Einfachere, Einfältige
seiner im Unzugangbaren
sich versagenden Ortschaft.*

CÉZANNE

*Das nachdenksam Gelassene, das inständig
Stille der Gestalt des alten Gärtners
Vallier, der Unscheinbares pflegte am
chemin des Lauves.*

*Im Spätwerk des Malers ist die Zwiefalt
von Anwesendem und Anwesenheit einfältig
geworden, < realisiert > und verwunden zugleich,
verwandelt in eine geheimnisvolle Identität.*

*Zeigt sich hier ein Pfad, der in ein Zusammengehören des Dichtens und des Denkens
führt ?*

SEMNE

*Cu cît sînt mai sîrguincioşi socotitorii,
cu-atît societatea mai fără de măsură.*

*Cu cît se-mpuţinează gînditorii,
cu-atît poeţii mai însinguraţi,*

*Cu-atît mai chinuiţi presimţitorii,
presimţind depărtarea
mîntuitoarelor semne.*

SĂLAŞ

*Cei care gîndesc esenţa
în bogăţia esenţialităţii ei
merg pe trudnic lungile drumuri
către mereu mai simplu, către unitatea
sălaşului unde ea se refuză
în inaccesibil.*

CÉZANNE

*Serenitatea reflexivă, stăruitoarea
linişte din făptura bătrînului grădinar
Vallier, care, pe chemin des Lauves,
cultiva fără de însemnătăţi.*

*În pînza aceasta tîrzie a pictorului, despicarea,
între prezent şi Prezenţă s-a şters
< realizată > şi deopotrivă învinsă,
preschimbată într-o misterioasă identitate.*

*Oare aici se deschide drumul ce
duce la o întîlnire a poeziei cu
gîndirea ?*

SPRACHE

Wann werden Wörter
Wieder Wort?
Wann weilt der Wind weisender Wende?

Wenn die Worte, ferne Spende,
sagen —
    nicht bedeuten durch bezeichnen
wenn sie zeigend tragen
an den Ort
uralter Eignis
    — Sterbliche eignend dem Brauch —
wohin Geläut der Stille ruft,
von Früh-Gedachtes der Be-Stimmung
sich fügsam klar entgegenstuft.

LIMBA

Cînd redevin cuvintele
Cuvînt?
Cînd vine zăbava prea multelor rotiri tîlcuite?

Cînd cuvintele, daruri de departe,
spun —
    dar nu prin simplă arătare,
ci purtîndu-ne-napoi
la locul
potrivirii de obîrşie
    — potrivindu-i pe muritori cu Fiinţa [1] *—*
acolo unde cheamă dangătul tăcerii
iar gîndul timpuriu începe a urca
treaptă cu treaptă, limpede, supus,
spre propria-i determinare.

În româneşte de GABRIEL LIICEANU

[1] Prin *Brauch*, Heidegger traduce pe *tò hréon*, care la Anaximandru ar reprezenta o primă imagine a *Fiinţei* (cf. *Holzwege*, pp. 338—9).

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

GABRIEL LIICEANU

Jurnal heideggerian

Încerc de mai multă vreme un cuvînt introductiv la *Scrisoarea despre « umanism »*. Însă un simplu « studiu », scris după tipic, explicativ și cuviincios, nu și-ar atinge, în acest caz, obiectivul : a sugera celorlalți întîlnirea cu ne-obișnuitul, cu fața nevăzută a propriei noastre gîndiri. Dorința de a-l face pe celălalt atent, de a-l convinge să trăiască Evenimentul în forma lui nedegradată, nu ar putea fi satisfăcută decît prin recapitularea propriei mele experiențe, deci sub forma fictivă (căci imposibilă) a unui *jurnal de traducător*. Resimt această pornire ca pe un mod de a plăti tribut epocii, de a consimți la un habitus stilistic : exaltarea jurnalului, aducerea culiselor în scenă, exhibarea laboratorului care se neagă prin dublă mișcare, transformîndu-se în « operă » sau într-un Ersatz al ei. Este oare slăbiciune aici? Sau un mod mai viu, mai patetic de a trăi spiritul, care — de ce nu? — ar putea fi resimțit în mineralitatea lui, izbăvind astfel de beția eterului meseria aceasta lipsită de unelte, de « materie » și de ticuri artizanale, a filozofiei.

Mai există oare un alt filozof care să justifice un « jurnal de traducător »? Cu Platon este vorba pînă la urmă de o performanță literară. Cu Aristotel, lucrul ar fi avut sens dacă l-ar fi întreprins primii lui traducători latini, armeni sau arabi ; altminteri, pentru limbile romanice cel puțin, « jargonul » aristotelic era deja constituit și el a rămas și pînă astăzi o simplă preluare modernă a moștenirii latinității. Kant a putut însemna o aventură pentru limba română — prin Eminescu — într-un moment cînd ea nu era « încercată filozoficește » ; dar nici filozofia lui Kant, nici cea a lui Hegel, nu pot fi resimțite la nivelul limbajului, pentru nici o cultură intrată în maturitate, ca o aventură neîntreruptă. În ambele cazuri este vorba de un cod finit, care, odată dezlegat, transformă traducerea în rutină. În schimb, cu Heidegger se întîmplă ceva unic ; nu gîndește doar un filozof, ci prin el, întreaga limbă este adusă la filozofie, și fiece cuvînt, oricît de umil, este pus să gîndească și să spună, printr-o recuperare a sensului originar, altceva decît spune în mod obișnuit. În acest caz, un jurnal de traducător ar avea dintr-o dată sens ; el ar fi singura modalitate onestă de a-l introduce pe cititor într-o filozofie care se naște traversînd arheologic limba.

Tot scenariul *Scrisorii* se învîrte în jurul a trei termeni : *Sein*, *Seiendes* și *Dasein*. Obligația elementară de a-i face inteligibili *pentru oricine*. Numai că, scrisă în 1946,

așezată deci la jumătatea vieții de gînditor a lui Heidegger, *Scrisoarea* captează, ca într-un uriaș pumn al minții, toate drumurile gîndirii heideggeriene, lăsîndu-le să alunece, consolidate și purificate, dinspre trecutul spre viitorul lor. Cele trei cuvinte nu sînt deci ale *Scrisorii* doar : cu ele se consumă tot « misterul » filozofiei lui Heidegger. A le explica înseamnă a te instala dintr-o dată în miezul acestei gîndiri. La un moment dat, umilit de neputință și convins că Heidegger nu poate fi explicat, ci doar îngînat, am simțit intens nevoia de a-l consulta pe Constantin Noica; îmi propune să explic Ființa, *Sein*-ul, pornind de la dubla accepție pe care ea o are în istoria filozofiei, și pe care Heidegger o menționează, aceea de « esență » și « existență », arătînd că Heidegger a preluat *esența*, deci latura *tare* a ființei, pe care filozofia tradițională a părăsit-o în favoarea superificiilor « existenței ». În fond, la Heidegger ar fi vorba despre un platonism mascat, de vreme ce nu se mai caută *ein Wahres*, « ceva adevărat », ci *die Wahrheit*, adevărul însuși, exact cum Socrate nu întreba ce este o fată frumoasă, ci ce este frumosul. Ideea nu mă satisface. Îmi trebuie ceva mai puțin rece și tehnic, ceva simplu, limpede. *Secolul 20* nu este o revistă de filozofie. Mă gîndesc mai degrabă la o vastă categorie stilistică, la încadrarea lui Heidegger în specia titanismului modern al gîndirii : a-ți asuma o sarcină extraordinară, care vine în răspăr cu toată tradiția consfințită a filozofiei, a provoca deci o răsturnare de proporții, așa cum au visat și Kierkegaard, Marx sau Nietzsche. Toți aceștia, Heidegger inclusiv, și-au propus *să mute omenirea din cîte o lungă habitudine*, fie recuperînd o origine, fie proclamînd un timp viitor. Kierkegaard a atacat habitudinea *credinței* instituționalizate care a pierdut nervul sacru al originii ei neotestamentare ; Marx a atacat habitudinea *istoriei* trăite ca o mare experiență a servituții ; Nietzsche, pe aceea a unei pseudo-*specii umane*, de care va trebui să ne despărțim cîndva printr-o « activă uitare » ; iar Heidegger, habitudinea pseudo-*gîndirii*, de vreme ce gîndirea Occidentului și-a ratat adevăratul obiect, ajungînd să gîndească în locul Ființei, doar un simulacru al ei. Toți aceștia au certat omenirea pentru locul unde a ajuns și au încercat să o repună pe un făgaș pierdut sau negăsit încă. Toți au ceva titanic, eroic, romantic, dar și utopic, quijotesc, nebunesc ; toți sînt singuri în fața a cîte douăzeci de secole de istorie. Și toți sînt marii îngrijorați moderni ai omenirii.

Pentru Heidegger, întreaga istorie a filozofiei occidentale este expresia obiectivă a unei lungi iluzii : crezînd că meditează asupra Ființei *(Sein)*, ea nu a făcut decît să gîndească, mînă în mînă cu știința, realitatea care i se oferă omului ca obiect al acțiunii sale și care nu este cunoscută decît pentru a fi transformată și dominată *(Seiendes)*. În loc să lase lucrurile *să fie* și să le gîndească în ființa lor netulburată de spectrul vreunei fapte, gîndirea occidentală le-a făcut doar *să ființeze* în sfera « tehnicii » și a « practicii ». Întreținînd iluzia că gîndește în orizontul esențialului, al originii și fundamentului, această filozofie a sfîrșit prin a trăda *gîndirea esențială*, punîndu-se în slujba *gîndirii eficace*. Ea nu a mai ajuns astfel niciodată în locul pe care și l-a propus la începuturi. Părînd că se apropie, ea s-a îndepărtat, cu fiecare pas, de propria ei promisiune. Ea s-a apropiat mereu de depărtarea unei suprafețe,

îndepărtîndu-se de singurul ei obiect apropiat. Treptat, Fiinţa a fost dată uitării, proclamîndu-se neîncetat că se gîndeşte Fiinţa.

Umanismul tradiţional nu este decît efectul derivat al acestei iluzii majore: omul nu apare aici în calitatea lui de gînditor şi rostitor al Fiinţei, ci în aceea, degradată, de centru şi stăpîn al fiinţării.

Gîndirea esenţială despre *humanitas* va fi rezultatul spulberării *iluziei* ontologice şi a efectului ei nemijlocit: umanismul. Ea va fi precedată de un demers de reorientare care se va aplica asupra gîndirii înseşi: a retrage gîndirea din domeniul unde a făcut-o să se exerseze metafizica occidentală şi a o reaşeza în faţa singurului ei obiect autentic: Fiinţa. Numai în felul acesta va putea lua sfîrşit conjuraţia bimilenară a umanismului şi metafizicii.

Sein. Fiinţa Aceasta e enigma pe care grecii ne-au lăsat-o moştenire şi care a devenit obiectul filozofiei înseşi. Noi trebuie să rămînem în preajma ei, spune Heidegger, chiar dacă ea continuă să rămînă o enigmă. Iar la Heidegger, ea rămîne o enigmă, chiar dacă una — şi singura — mereu interogată. Abia dacă putem mărturisi că nu ştim prea bine ce a înţeles Heidegger prin « acest verb nul şi misterios, acest verb A FI, care a făcut o asemenea carieră în vid » (Valéry). Heidegger însuşi ne refuză gîndul că am putea-o afla adresîndu-ne Filozofilor şi filozofiei tradiţionale. Fiinţa rămîne instanţa care se ascunde în chiar umbra pe care ea o aruncă; jocul ei nu poate fi deci căutat decît în locul unde ea se sustrage privirii. Dar dacă Fiinţa se retrage în chiar clipa deschiderii ei, atunci, odată cu ea, « c'est un *rien* qui nous visite » (Beaufret). Ca această prezenţă ascunsă, Fiinţa a devenit « proximul care ne este cel mai departe ».

În marginea operei lui Heidegger se poate naşte conceptul de « traducere deschisă ». Idealul oricărei traduceri de tip tehnic-speculativ este de a închide textul prin *fixarea* semnificaţiilor originale, prin obţinerea unor corespondenţe univoce între original şi transpunerea lui. În cazul filozofiei lui Heidegger, lucrul acesta nu este însă posibil, deoarece termenii investiţi cu o demnitate teoretică au de obicei mai multe straturi semantice pe care traducerea nu le poate cuprinde într-un acelaşi cuvînt. Lucrurile se petrec aici exact ca în situaţia descrisă de principiul complementarităţii din fizica cuantică: particulele nu pot fi surprinse simultan pe coordonate spaţiale *şi* dinamice, deşi realitatea lor este de tip spaţio-dinamic. În cazul majorităţii conceptelor heideggeriene, traducătorul trebuie să execute în acelaşi timp două operaţii care, de cele mai multe ori, se exclud: cuvîntul nu este niciodată izolat în semnificaţia lui curentă, ci participă constant la semantismul familiei mai vaste din care face parte. Pe lîngă sensul particular, trebuie deci preluată şi această memorie a întregului pe care cuvîntul, ca parte, o păstrează intact. De pildă, în *Originea operei de artă*, Heidegger defineşte la un moment dat figura, întruchiparea, forma — *Gestalt* — ca suită a unor derivate participiale ale radicalului *stell* —. Forma, figura, spune Heidegger, este totalitatea rezultatelor acţiunii derivate din *gestellt, hergestellt, zurückgestellt, festgestellt*, care pot fi redate unitar, chiar cu riscul de a forţa nota, prin « pus », « pro-pus », « re-pus », « pus ferm », dar cuvîntul *Gestalt* ca

atare, construit tot pe radicalul *stell* —, rămîne, atîta vreme cît este redat prin « figură » sau « întruchipare », în afara semantismului comun: el nu păstrează nici sensul « punerii » din *stell* —, şi nici pe cel totalizator al prefixului *Ge* —. Dacă vrem să le redăm pe acestea, spunînd de pildă « punere-laolaltă », pierdem sensul, totuşi curent, al lui *Gestalt*, cel de « figură », « formă » etc. Un alt exemplu, mai simplu, din aceeaşi scriere, ni-l oferă conceptul de *Bewahrenden*. « Die Bewahrenden », tradus cu « păstrătorii », aşa cum îl redă orice dicţionar şi cum îl resimte şi orice vorbitor de limbă germană, ratează semantismul — implicat deopotrivă în el — al lui *wahr* —, pe care Heidegger îl are explicit în vedere de vreme ce *die Bewahrenden* sînt « păstrătorii adevărului (*Wahr*heit) operei ». A traduce cu « adeveritorii » înseamnă să satisfaci valenţa prin care cuvîntul participă la trunchiul comun, al radicalului *wahr* —, însă astfel, valenţa specifică — « păstrător » — rămîne descoperită. Soluţia completă, posibilă în acest caz, dar lipsită de eleganţă şi care trădează tocmai complementaritatea despre care vorbeam, ar fi « păstrătorii-adeveritori ». Un alt exemplu, luat chiar din *Scrisoare* şi care nu suportă nici o rezolvare satisfăcătoare este cel al lui *Geschichte* şi *Geschehen*, primul termen însemnînd « istorie », celălalt, « eveniment », dar care, în virtutea aparenţei la acelaşi trunchi semantic, trebuie gîndiţi fiecare în sfera celuilalt.

Traducerea lui Heidegger are un caracter « deschis » şi în sensul că ea nu poate fi socotită încheiată decît prin *istoria* unor traduceri succesive, al cărei capăt este imprevizibil. Francezii, care au deja în urma lor trei decenii de experienţă a traducerii, au alcătuit glosare care indică soluţii diferenţiate de la un traducător la altul şi care încep să devină revelatoare abia prin însumarea soluţiilor. De pildă, pentru termenul *Ereignis*, lexicul heideggerian francez indică următoarele soluţii: « *événement, é-vénement, avénement* (Préau, 1958); *Copropriation* (Préau, 1968), Fédier (1968) ne traduit plus ».

Nici o traducere a unei lucrări heideggeriene nu poate fi de aceea considerată încheiată; la fiecare nouă revizuire, ea îşi va modifica în mod fatal forma. Varianta română a *Scrisorii despre « umanism »* este rezultatul (provizoriu) a patru reelaborări executate, la intervale diferite, în decursul mai multor ani. Dar chiar în aceste condiţii de provizorat, senzaţia ireductibilă pe care ţi-o lasă înfruntarea textului heideggerian este de spargere eliberatoare a graniţelor dintre limbi şi culturi; este o garanţie redobîndită a faptului că spiritul se poate ridica deasupra propriilor lui diferenţe, că poate « europeniza » şi « universaliza ».

Întreaga cheie a gîndirii heideggeriene în plan metaforic este raportul dintre « luminare » (*Lichtung*) şi « ascundere » (*Verbergung*), dintre dezvăluire şi ocultare. Fiinţa (*Sein*), care este echivalentă cu adevărul gîndit elin-originar ca « ne-ascundere » (*a-letheia*), este o *împlinire în lumină*. Ar constitui o temă de extrem interes studierea metaforelor luminii în opera lui Heidegger, cu o reproiectare într-un cadru istoric, în care se pot discerne de la prima vedere cele două mari linii ale utilizării acestei metafore pe parcursul istoriei gîndirii: linia platonician-plotiniană, cu răsunet în mistica medievală, la un Augustin de pildă şi la atîţia alţii, şi linia iluminismului,

deschisă de metaforele lucrețiene ale luminii, trecînd prin Bacon și prin utopiile laice ale Renașterii, pentru a se împlini în iluminismul clasic. La Heidegger, Ființa ca survenire a adevărului, a ne-ascunderii, este de ordinul unei temporare *fixări hieratice în lumină*, care ne trimite cu gîndul la fenomenologia marilor epifanii spirituale. În *acest* sens trebuie citită și observația subtilă a lui Derrida, cum că Heidegger ar fi redat fenomenologiei puritatea etimonului ei, prin utilizarea intensă « a tuturor variantelor lui *phainesthai*, ale strălucirii, iluminării, ale lui *Lichtung* etc. . . ».

Însă pentru a se împlini în lumină, pentru a trece în starea de neascundere *(Unverborgenheit)*, Ființa își proiectează, ca făcînd parte din propriul ei destin, posibilitatea auto-deschiderii: această ființă privilegiată, care are drept menire esențială de a deschide toate cîte ființează *(Seiendes)* către ființa lor mai adîncă *(Sein)* — este *Dasein*-ul. *Das Dasein* reprezintă existența umană *autentică*, deci numai acea ipostază în care omul trăiește pe măsura destinului Ființei. Gîndirea esențială, rostirea poetică, actul întemeietor de cetate și fapta sacrificială producătoare de istorie sînt principalele modalități de manifestare ale omului ca *Dasein*, deci ale scoaterii Ființei din starea ei de ascundere și ale aducerii în lumină. Omul încetează să fie *Dasein*, deci își trădează propria lui ființă și destinul care i-a fost hărăzit de către Ființa însăși, în măsura în care se instalează în ceea ce ființează și uită să gîndească și rostească Ființa, preferînd să domine ființarea și să se declare centrul și stăpînul ei.

Dasein. După *Sein* însuși, cel mai misterios termen al gîndirii lui Heidegger, pe care numai *Scrisoarea* ni-l apropie deplin. Traducerea lui de către Corbin cu *réalité-humaine*, adoptată și impusă prin autoritatea lui Sartre, a provocat protestul lui Heidegger. Întrebat de Beaufret asupra unei modalități de transpunere a lui *Dasein* în limba franceză, Heidegger însuși a indicat varianta *l'être-là*, pe care majoritatea traducătorilor francezi au preluat-o (de asemenea englezii: *There-being*), cu excepția lui Beaufret, care trece termenul *Dasein* în rîndul conceptelor intraductibile ale filozofiei (ca *logos*) și propune utilizarea lui ca atare, după o prealabilă explicitare a sensului.

Dasein, care pînă la Heidegger avea în filozofie sensul de «existență ca atare», pierde aici orice legătură cu utilizarea lui tradițională, devenind un termen-cheie pentru gîndirea heideggeriană. *Dasein* trebuie înțeles ca *Da-sein*, dar traducerea cuvîntului astfel descompus prin « ființa-aici » continuă să nu spună nimic. Sensul conceptului nu poate fi obținut decît prin traducerea *interpretării* lui *Da*. *Das Da* reprezintă sălașul adevărului Ființei, locul privilegiat în care Ființa este gîndită și rostită în adevărul ei, deci locul unde ea apare ca ființă patentă, « dată pe față », care trece din închidere și ascundere (din latență), în *deschidere* și luminare. Acest loc al deschiderii ființei este *das Da*, iar *das Dasein* este, în consecință, ființa ajunsă în deschidere, în lumină, este ființa *patentă* ca opusă celei *latente*. În măsura în care *Da* trimite la spațiul deschis al lui *Lichtung* și la acel *Ek* — din *Ek-sistenz* — situarea în afară, în deschis — am tradus *das Da* cu « deschisul », iar *das Da-sein* cu « ființa-în-deschis ». Nu este cazul ca *Dasein* să fie tradus cu « realitate umană », deoarece

aceasta poate însemna foarte bine și existența umană ca uitare a Ființei, pe cînd *Dasein* este ipostaza privilegiată a omului care trăiește în orizontul Ființei și în grija de a o gîndi și rosti adecvat. *Das Dasein* este deci omul proiectat de Ființă pentru a avea grijă de Ființă (« omul ca păstor al Ființei ») și totodată Ființa ajunsă — prin om — să se deschidă în gîndire și rostire (Ființa adăpostită în limbă). Sau, cu fericita formulă a lui Derrida: « *Dasein*-ul, dacă *nu* este omul, *nu* este totuși *altceva* decît omul ».

Adevărul, pe care Heidegger îl gîndește, după sensul etimonului grec, ca « ne-ascundere » *(a-letheia)*, are în filozofia heideggeriană un caracter evenimențial; el se declanșează cu lipsa de previzibilitate *(ex-venire)* pe care o are « evenimentul »: *Geschehen*. Opera de artă, spune Heidegger în *Ursprung des Kunstwerkes*, este « un eveniment al adevărului » *(ein Geschehen der Wahrheit)*, o survenire a lui. Dar de ce are adevărul acest caracter evenimențial, de ce survine el doar punctual și discret, persînd cînd și cînd în diferite locuri ale Ființei?

În concepția lui Heidegger, starea de ascundere *(Verborgenheit)* este starea ontologică curentă. Ființa heideggeriană nu este decît o imensă parafrază la vorba lui Heraclit, « naturii (ființei care se deschide) îi place să se ascundă ». Într-un aforism din *Aus der Erfahrung des Denkens* (« Fragmente din experiența gîndirii »), Heidegger scrie: « Întunecării lumii nu-i este dat niciodată să ajungă la lumina Ființei ». Scenariul înfruntării dintre ascuns și neascuns, în fond dintre întuneric și lumină, răspunzînd perechii ontologice ființare-Ființă *(Seiendes-Sein)*, este unul central pentru gîndirea lui Heidegger. Într-unul dintre poemele dedicate lui René Char și adunate sub titlul *Gedachtes* (« Gînduri »), Heidegger scrie: « Și iarăși suferința / beznei șovăinde / în lumina ce-așteaptă ». Fiecare ființare își ascunde ființa ei mai adîncă. Iar dacă aceasta este starea de fapt a lumii, atunci cu fiecare deschidere a superficiilor ființării către adîncurile ei de ființă se petrece, survine, are loc, se întîmplă *(evenit)* adevărul: o dezvăluire, o neascundere, o aducere în lumină a ființei, ascunse pînă atunci, a acelei ființări.

Suita acestor « întîmplări » esențiale *(Geschehen)* prin care Ființa se dezvăluie constituie istoria *(Geschichte)* — *Geschehen* și *Geschichte* sînt gîndite ca derivate ale aceluiași trunchi semantic. Istoria nu are deci nimic comun cu succesiunea evenimentelor pe care le are în vedere istoriograful (nu este un « timp al orologiilor ») ci este, pe linia caracterului evenimențial al adevărului, un capitol privilegiat al ontologiei înseși.

În orice cultură împlinită, diviziunea muncii spirituale a atins un grad îndeajuns de înalt, pentru ca fiecare gînditor să își aibă editorul sau editorii săi. În secolul 19, în Germania, Platon a fost tradus integral și comentat de F. Schleiermacher, apoi, peste aproape un secol, de Otto Apelt; Victor Cousin, în secolul trecut, apoi Robin și, în sfîrșit, Chambry, au tradus singuri, pentru francezi, cîte un Platon complet. Heidegger își are și el traducătorii specializați în patru culturi ale lumii: franceză, engleză, italiană și spaniolă — pesemne și în cea japoneză. La noi, lucrul nu s-a

petrecut decît cu Hegel, tradus în mare parte de D. D. Roşca, dar şi acolo cu sentimentul jertfei şi al neîmplinirii în planul creaţiei. Ambiţia de a ne scrie propriile cărţi ne trage înapoi de la acest sacrificiu cultural esenţial. Ne e frică să murim în cărţile altora, dar în felul acesta ameninţăm să rămînem într-o veşnică pubertate a spiritului.

Sein—Seiendes, faimoasa pereche conceptuală a gîndirii heideggeriene, care exprimă aşa-numita « diferenţă ontologică », este un exemplu de problemă parţial insolubilă pentru traducerea în limba română. *Sein* ar trebui să îşi afle echivalentul în infinitivul lung al verbului « a fi », iar *Seiendes* în participiul prezent. Deci « Firea » şi « fiindul ». « Firea », însă, în limba română, are conotaţii preponderent poetice şi nu poate disloca termenul deja investit cu virtuţi conceptuale — « Fiinţa », care, în schimb, prezintă dezavantajul că pierde nuanţa procesuală existentă în infinitivul lung.

Seiendes. În limba română, participiul prezent al lui « a fi » nu suportă o substantivizare,aşa încît soluţia « fiindul » trebuie respinsă din capul locului, deşi, formal vorbind, ar fi singura corectă. Ar putea fi foarte bine ales ca înlocuitor « ceea ce fiinţează », care redă întocmai *sensul* lui *Seindes* şi, în plus, are şi avantajul de a fi resimţit nominal. Dar şi această variantă trebuie abandonată ca greoaie, cazurile oblice ridicînd pe parcursul textului dificultăţi insurmontabile.

Însă « ceea ce fiinţează » este, în fond, « fiinţarea », variantă care, dacă nu este gîndită verbal, ca desfăşurare a unei acţiuni, deci ca infinitivul lung al lui « a fiinţa », ci *ca nume colectiv* (« tot ceea ce fiinţează în chip obişnuit »), satisface sensul lui *das Seiende*. Am ales deci « fiinţarea », în credinţa că neajunsurile (mari) ale acestui termen sînt oricum mai mici decît ale celorlalţi.

Am exclus din capul locului « existentul », care îl redă corect pe *das Seiende*, dar care nu poate face pereche cu « Fiinţa », varianta « Existenţa » şi « existentul » (pentru *das Sein* şi *das Seiende*) fiind de asemenea de eliminat, măcar pentru că în textul german, *Sein* apare adesea în contact cu *Existenz*, traducerea nemaiputîndu-le în acest caz deosebi.

În franceză şi italiană, *das Sein* şi *das Seiende* nu ridică probleme de traducere (*l'Être* şi *l'étant*, respectiv *l'essere* şi *l'ente*), în schimb, dificultăţi oarecum asemănătoare cu cele din română apar în engleză. Richardson a propus *Being* (« Sein ») şi *being* (« Seiendes »), specificînd că *being* trebuie resimţit ca nume. În engleză mai apare şi varianta *Being* pentru « Sein » şi *beings* pentru « Seiendes ».

Umanismul «clasic », umanismul pe care îl atacă *Scrisoarea* lui Heidegger, nu este decît *expresia metafizică a oricărei doctrine a « parti-pris »—ului*, indiferent de faptul că aceasta se consumă în vulgaritatea lozincii « noi şi ai noştri », în ideologia măruntă a familiei exclusiviste şi a « naţiei » sau în marile ideologii ale « cîntării omului » şi ale « umanismului nobil », care fac din om « centru şi stăpîn al fiinţării ». Meta-umanismul lui Heidegger, cea mai decisă poziţie anti-antropologistă a modernităţii, este expresia obiectivităţii care are puterea de a gîndi omul ieşind din sistemul de referinţă al umanului. Puncte de coincidenţă: presocraticii, tragicii greci, Hegel, Nietzsche, Husserl şi structuralismul filozofic (ca formă resentimentară a acestui meta-umanism).

În termeni tehnici, ideologia *Scrisorii* se rezolvă în gîndul doctrinar că antropologia nu este axa filozofiei, ci doar cazul particular al ontologiei.

Umilitatea franciscană care face din om un simplu prilej pentru creaţie de a se contempla pe sine (*laus Domini sive laus Entis*) îşi are corespondentul la Heidegger

în considerarea omului ca prilej pentru realizarea hermeneuticii sensului Fiinţei. Privilegiului *cronologic* de a se situa la capătul Creaţiei (punctul final care îşi contemplă propria traiectorie), îi corespunde la Heidegger privilegiul *topologic* al vecinătăţii omului cu Fiinţa.

La a patra revizuire a traducerii *Scrisorii*, pe care am făcut-o cu Thomas Kleininger, rafinat germanist, dotat în plus cu o disciplină a gîndirii şi o luciditate de excepţie, am înţeles că adevărata condiţie a traducătorului heideggerian este bilingvismul. Postulatul traducerii — a şti mai bine limba în care traduci decît limba din care traduci — nu mai funcţionează în cazul lui Heidegger. Totul, aici, este nuanţă infinitezimală şi etimologie. Nu este întîmplător faptul că prima traducere în limba română a lui Heidegger (fragmente din *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, în « Universul literar », 1942) a fost făcută de Walter Biemel. Dealtfel, majoritatea variantelor franceze au fost realizate în tandemuri care asigurau bilingvismul instanţei traducătoare. Astfel, de Waehlens a tradus *Sein und Zeit* împreună cu Rudolf Boehm, apoi alte lucrări, cu Walter Biemel: *Holzwege* a fost tradus de W. Brockmeier, iar în alte colaborări apar numele lui A. Becker, M. Haar, F.Warin şi alţii. În schimb, Beaufret şi Fédier, versaţi heideggeriologi, traducătorii lui *Die Kunst und der Raum*, în placheta cu hîrtie de lux, publicată la St. Gallen, Erker, fac uneori greşeli tipărite cu litere de o şchioapă. Iată, de pildă, la pagina 24: „Dans le verbe « leeren » (vider) parle le «Lesen » (lire) . . .", unde *Lesen* e substantiv verbal de la primordialul « a culege » şi nu de la « a citi » (vezi şi latinescul *legere*), pe care contextul îl respinge ca un contrasens.

Cu convingera că, pe lîngă cunoştinţe de filozofie şi greacă, orice transpunere a lui Heidegger comportă bilingvismul, traducerea volumului care cuprinde scrierile lui Heidegger despre artă (*Originea operei de artă, Arta şi spaţiul* ş.a.) şi despre poezia lui Hölderlin, Trakl şi Rilke, am făcut-o împreună cu Th. Kleininger. Starea de interogaţie permanentă şi studierea comparată a soluţiilor posibile — care sînt strategiile oricărei traduceri exigente — nu se obţin decît parţial sub forma monologului interior, în schimb, ele pot fi realizate deplin în spaţiul propus de căutarea dublă a adevărului unic.

Ambiguitatea fundamentală a *Scrisorii despre « umanism »* constă în faptul că, deşi a încetat să fie stăpînul fiinţării, omul rămîne în poziţia privilegiată de a fi locul de constituire al sensului Fiinţei. Sau, altfel spus: că deşi a încetat să fie omul aureolat al « umanismului », el continuă să stea, singur, pe marile căi ale gîndirii şi Fiinţei.

Teza centrală a *Scrisorii* a fost ingenios parafrazată de către monograful acesteia, R. H. Cousineau: « Perhaps Heidegger's reasoning is reminiscent of Brutus „not that I loved Ceasar less but Rome more": not that he considers man less but Being more — perhaps ».

Se întîmplă cu traducerea lui Heidegger ceea ce Heidegger însuşi deplîngea de a se fi întîmplat cu transpunerea cuvintelor eline în limba latină: structura formală a cuvîntului e respectată, dar cuvîntul încetează să spună ce spunea la origini. Aceasta este calea pe care limbajul se tehnicizează, devine doct, pierzînd nemijlocirea matinală pe care dincolo o avea, tocmai pentru că acolo obiectul gîndit avea importanţă şi nu *forma* gîndirii obiectului. « Accident » sau « subiect », chiar dacă traduc întocmai greceştile« symbebekos » sau « hypokeimenon » nu mai au elocvenţa aurorală a acestora. Cu Heidegger se întîmplă la fel. În *Die Kunst und der Raum* de pildă, pentru triunghiul semantic *Raum — Räumen — Einräumen*, varianta franceză, exterior simetrică, dar care abia dacă mai spune ceva, este *espace — espacement —*

emplacement, cînd de fapt *Räumen* trimite la imaginea concretă a *croirii* unui spaţiu iar *Einräumen*, la fel, la degajarea, « curăţirea » unui spaţiu şi la instalarea în el, sens care în termenul-calc « înspaţiere » se pierde. Richarson, care este interpretul anglo-saxon consacrat al lui Heidegger, abuzează de asemenea soluţii corecte, dar în fond profund artificiale. Traducerea lui Heidegger prin decalcuri lingvistice a contribuit astfel la sporirea ermetismului gîndirii sale şi la deschiderea unui nou capitol în istoria esoterismului laic european.

O posibilă decodare « vulgară » a *Scrisorii*: depăşirea umanismului clasic ar echivala cu trecerea de la psihologia profană la para-psihologie şi ocultism; omul a încetat să fie *subiect*, devenind *mediu*.

Sensul înalt al *Scrisorii* constă în faptul de a fi scos gîndirea despre om de sub categoria vidă şi vanitoasă a dominării (omul ca « stăpîn al fiinţării ») şi de a o fi trecut sub aceea a responsabilităţii, a ocrotirii şi adăpostirii (omul ca « păstor al Fiinţei »).

Ideea lui Heidegger că noi putem vorbi, dar că limba poate totuşi să tacă, se bazează pe credinţa că autorul « textului » nu este niciodată subiectul investit demiurgic, ci doar un bun ascultător *(Hörer)* al limbii; căci prin limbă trece o instanţă care nu sîntem noi. Umanismul tradiţional, care îl scoate pe om din orizontul Fiinţei şi îl mută, dominator, în centrul fiinţării, reprezintă de fapt epoca demiurgiei subiectului lingvistic care creează textul fără o prealabilă ascultare a limbii. Dereglarea secvenţei « ascultare-vorbire » este expresia lingvistică a dereglării survenite în raportul omului cu Fiinţa. Istoria umanismului şi aceea a uitării Fiinţei au fost surprinse, ca unică mişcare, în această diagramă laterală care este istoria Textului european.

Conceptele heideggeriene nu mai sînt cele ale limbajului tradiţional al filozofiei, tocmai pentru a se marca modificarea pasului gîndirii de la fiinţare la Fiinţă. De aci şi dificultatea unei lecturi heideggeriene. Textul se naşte *în spatele* limbajului obişnuit, în locul unde s-a instalat uitarea noastră. « Dezvăţul » pe care îl propune Heidegger este de aceea simultan cu un efort de trezire al memoriei lingvistice esenţiale, de recuperare a sensurilor prime, care nu au fost corupte de îndelungatul comerţ al gîndirii cu fiinţarea. Acest moment inaugural al limbii, cînd limba vorbea încă limbajul Fiinţei, este cel al poeziei ca rostire esenţială *(Dichtung)*. A lăsa deci deoparte ticurile gîndirii şi vorbirii pe care ni le-a imprimat întreaga didactică a intelectului european, de provenienţă post-socratică, reprezintă actul preliminar de aşezare la nivelul textului heideggerian şi de respectare a convenţiei lui.

Toată filozofia lui Heidegger nu este, pînă la urmă, decît un salut adresat « proximului care ne este cel mai departe »: « În gestul salutului, cel ce salută se numeşte pe sine, însă doar pentru a spune că departe de a cere ceva pentru el, el îi conferă celui pe care îl salută tot ceea ce îi revine. Adevăratul salut îl recunoaşte pe cel care-l salută în fiinţa sa şi uneşte cu ceea ce, nefiind tu însuţi, rămîne la distanţă. Salutul desfăşoară distanţa dintre unul şi altul, cu scopul ca într-o asemenea distanţă să se instituie o proximitate care nu are nevoie să fie familiară ».

Cînd traducem, stăm sub semnul benedictinilor, al Anonimilor lucrători pentru gloria Spiritului, ştiutori ai unei singure limbi.

CONFLUENŢE

Prognoze la un colocviu al esteticienilor

Percepţia sinestezică a oricărui eveniment actual ne face să înţelegem că iniţierea unui for permanent de prospectivă culturală în Indonezia înseamnă un act artistic, un « Gestalt », opera complexă a unei gîndiri moderne.

Arhipelagul desparte, ca într-un « puzzle » bine rezolvat şi inventat de un creator geometru, pe longitudine şi latitudine, în mediul solid continental şi cel fluid oceanic, două civilizaţii, două momente succesive în istoria lumii. Djakarta, poliedru cristalin, e în felul său, oraşul global, sărac şi somptuos totodată, învăluit de muzica renunţării budiste, pătruns însă şi de frenezia ritmurilor pop. Perfect popas pentru o interogaţie colectivă asupra viitorului artistic al omenirii. Pentru că această primă conferinţă (8—15 iulie 1978) este doar un act iniţiatic, un pas precaut pe tărîmul ceţos al

anticipației estetice. Mărturia dialogului, volumul *Art and the Future** colectează de fapt întrebări și nu rezolvări, atitudini și observații exercitîndu-ne — maieutic — imaginația. Am spune, parafrazîndu-l pe Morpurgo-Tagliabue: un monism obscur căruia i-am fi preferat un politeism limpede. Dar malițiа spiritului critic trebuie să cedeze în fața valorii consacrate a inițiativei.

Generalitățile exprimate fac uneori loc minuțioaselor analize, premizele sînt urmate de demonstrații riguroase. Se desenează în hemiciclu un pluton de spirite vii, adepți, concludem noi, ai « transcendenței imanente », ai « Stimmung »-ului și echilibrului grec. Jaspers, Heidegger și Lukács se află aici, aproape. Rezultă o este-tică a totalității, a artei integrate în realitate, o luptă pentru echilibrul pierdut. Cînd? Poate în secolul XVIII, cu Autonomer Mensch, ultima etapă din istoria artei europene analizate de Hans Seldmayer în volumul *Verlust der Mitte*. Lucrarea este menționată de S. Takir Alisjahbana, Președinte al Academiei din Djakarta, Rector al Universității Naționale, în comunicarea sa căutînd o situare axiologică a viitorului artei. Reforma, secularizarea artei au dus la un mod de gîndire cantitativ, la Revoluția industrială. S-a produs o discreditare a acțiunilor și ambițiilor umane. « Iconurile » moderne au avut părinți pesimiști ca Nietzsche, Spengler, Ortega y Gasset, Orwell. După al doilea război mondial o efervescență a conștiinței naționale, confuzia între acțiune și progres au indus în mase optimismul primei generații luptătoare și libere. Dar, subliniază autorul, independența națională nu este lampa fermecată a lui Aladin. Emergența unor contradicții între valori moderne ca obiectivitatea, raționalitatea, eficiența civilizației industriale și mentalitatea masei care gîndește și muncește conform unor norme tipice culturii tradiționale preindustriale, după opinia lui Seldmayer, ar putea conduce la un sentiment firesc de frustrare. *The Limit of Growth* (publicată de Clubul de la Roma în colaborare cu The Massachusetts Institute of Tech-nology), cartea care a impus un nou « icon » receptorilor de informație din lumea întreagă, un corpus de embleme, un alfabet sintetic pentru limbajul succint al viito-rului este menționată ca ultim argument al « căderii în cotidian » a lui *homo faber*. Grafic al judecății de apoi, *The Limit of Growth* pare să țină o contabilitate sumbră a capacităților de rezistență a Terrei, profețindu-i încă un secol de existență în cazul conservării ritmului autodestructiv actual. Modelul intuitiv al culturii, explică S. Takir Alisjahbana, a fost înlocuit de la Renaștere încoace cu cel rațional conștient. Nu este dificil să anticipăm cum va decurge demonstrația. Hybrisul modern, scienti-zarea vieții a generat noi procedee formative de natură să înjumătățească personali-tatea umană. Una din soluțiile posibile ar fi, poate, recîștigarea revelației, a solidari-tății cu natura. Se cere o nouă suprastructură spirituală. Subliniind rolul de « Form-kraft » social și cultural al creativității artistice, autorul ne dă o măsură a forței de

* *Art and the Future*, Collected Papers of the First International Conference on Art and the Future, Indonesia, 8—5 July 1978; edited by Margret Alisjahbana ("The International Association for Art and the Future". Headquarters: Art Center Toyabungkah, Bali, Indonesia) 159 pp.

modelare a acestuia. Discutabil este în acest punct calificativul de « absichtliche Verrücktheit » (nebunie deliberată) împrumutat de la Seldmayer și aplicat unor categorii de artiști contemporani. Oare această violență de exprimare a artei moderne nu este mai curînd o încercare de regăsire a sîmburelui subiectiv, original, specific creației genuine? O căutare de sine deloc antisocială din moment ce avem de răpus o epocă ce încearcă înregimentări și producție culturală de masă. Esteticianul deplînge în continuare pe scriitorul modern căzut pradă sistemei freudiene de reducere a staturii umane, dispariția catharsisului și a eroului izgonit în povestirile western. Simțim aici pulsul eseisticii victoriene, vedem un alt hybris, o înclinare periculoasă de înnegrire a totalității fără discernămînt pentru părți. Antieroul este, de cîteva decenii, d'Artagnan-ul cititorului modern. Catharsisul, inevitabil, se produce cînd electrozii receptor-emițător se întîlnesc. Cînd consumatorul de artă se recunoaște în model, se percepe la o temperatură înaltă, scînteia se produce. Nu mai e vorba de o umbră mărită a originalului, ci de una mai consistentă. Prin tonurile sale tari lucrarea constituie un pivot în structura cărții, instituind fie un dialog, fie un duet melodios cu celelalte comunicări.

De aceeași pondere teoretică, pe o suprafață restrînsă, se bucură alte două eseuri. « Identitatea culturală și viitorul artei » de Dr. Jörn Rüssen (Universitatea din Bochum R.F.G.) pleacă de la premise ce încearcă o situare a identității culturale, în spațiul istoriei, într-o relație de reciprocitate cu științele prospective. Filiația cea mai probabilă a tezei lui Rüssen este Teoria simbolurilor (Cassirer, grupul Warburg, Susan Langer, I. A. Richards). Afirmația esențială pe care o conține este că trebuie să existe o relație de inteligibilitate simpatetică între receptor și obiectul artistic receptat. O ruptură între paradigmele culturale ale istoriei e posibil să declanșeze o criză de identitate. Dacă arta tradițională a legitimiat sisteme închise de valori și a modelat ordinea universală în figuri concrete (catedrale, temple, statui de zeități), arta modernă pune o întrebare asupra unor astfel de categorii, refuză să expună o totalitate a ordinii sociale. E un răspuns involuntar, limpede și luminos la teama eseului-pivot, de degradare a coerenței în limbajul artei moderne. Aceasta nu mai este expresia unui model cultural de identitate umană, ea emite doar concepte de identitate umană care nu mai pot fi desprinse în mod pozitiv de artă. Ele apar prin critica adusă realității sociale de produsul artistic modern. E desenat astfel un plan utopic al umanității (iată interpretarea corectă a tezei lui Hegel despre sfîrșitul artei). Se lasă loc deschis oricărui nou model de identitate umană. Un sistem social îl domină pe celălalt forțîndu-l să-i accepte regulile, simbolurile. Arta modernă propune jocul liber al unor semne variate. Ea realizează astfel un fel de pașnică și roditoare coexistență. Dar este firesc să acceptăm și dificultatea soluției. Căci imaginînd ordini alternative, arta contemporană își pierde sensul clar, distinct, devine ambiguă. Este rolul științelor umaniste de a o interpreta, integrînd-o în modelul identității culturale. Viitorul, ne spunea Alisjahbana, solicită o nouă avan-gardă, angajată în social, responsabilă. Rüssen cere doar o atentă decodificare, un

continuu exercițiu de memorizare a alfabetelor anterioare. imaginația necesară înțelegerii celor noi.

O a treia voce în acest ansamblu adept al unei abordări mai pozitive a problemei, cere în esență o reabilitare a rațiunii practice. Logica acestui tip de cunoaștere, spune Dr. Gottfried Boehm, Profesor la Universitatea din Bochum, constă în a transmite un sens care nu-și pierde baza senzorială. Este necesar un asemenea instrument al cunoașterii estetice în strădania de a nu pierde contactul cu teritoriul sălbatic, nedefrișat al întunecatelor origini. Dacă știința folosește doar universalul coerent exprimat, arta, promisiunea libertății spirituale, reprezintă un model a realității în care sîntem confruntați cu condiția noastră umană. Misiunea artistului-Anteu este de tip « diplomatic ». I se încredințează echilibrul mental al acestei lumi, armonia ființei noastre.

Rolul formativ al culturii, afirmă din rîndul esteticienilor pedagogi Dr. Daoed Joesoef (ministrul educației și culturii al Republicii Indonezia) este dat de configurația multiplelor sale funcții : gnoseologică, ontologică, de comunicare, de liant fundamental cu semenii și natura. Propunerile prospective crează spațiul ideal, al unei visate eugenii intelectuale : diminuarea activităților care încurajează consumul material, dezvoltarea acțiunilor de explorare umanistică și estetică, echipe interdisciplinare alcătuite din reprezentanți ai sistemelor de valori dominante și în curs de osificare. Preocupat de vitalitatea artei, Simon Nicholson (profesor la « Open University ») indică fundametul istoric al educației absolut necesar nașterii noilor valori. Printr-o explorare a calităților « feminine » ale minții, — de tipul intuiției, — printr-o combinare fericită a factorilor potriviți, o substanță inedită, creatoare, se poate ivi.

Este reconfortant să aflăm că, la acest festin al spiritelor, ignorînd legile distanței fizice în favoarea unui cod poetic, valoric superior, România răspunde într-o formulă originală și revelatoare prin vocea criticului de artă Andrei Pleșu, care a prezentat eseul **Însemnări asupra funcției terapeutice a artei în societatea contemporană.** El observă că prospectiva suferă de patru maladii dificile. Este necesară perfecționarea uneltelor pentru a realiza edificiile pedagogilor vizionari. Intervenția « curativă » ar trebui să opereze asupra *fascinației terminologice* și *metodelor cantitative* printr-un regim ascetic aplicat fluxului verbal denotativ ce evită prin ștampilare și enumerare contabilă conotația valorică. De asemenea se cere o mai dreaptă măsurare a « *omului lăuntric* », un echilibru clasic între *stările de tensiune ale futurologiei*, paradisiacă și infernală. Se cere un tratament apollinic aplicat acestei științe, rudă cu activitatea creatoare prin capacitatea ei de a reda anticipat simptomurile bolii epocii. Arta însăși suferă de o « intoxicație malignă » de semnificație, anunță profesorul Yona Friedman, Academia Regală de Arte Frumoase, Haga. Inevitabil, se naște paradoxul supracomunicării : unul din scopurile artistului contemporan este de a transmite mesaje unui număr cît mai mare de consumatori de artă și simultan, speră la o co-creație. Prin efortul de a acoperi în operă o varietate umană corespunzătoare cantității democratice de receptori pe care și-o dorește, creatorul ajunge să înghesuie semnificații care fac, uneori, produsul artistic ermetic, în detrimentul dialogului dorit. Tratamentul ar implica două alternative : fie ca arta să adopte un cod universal, fie ca ea să se transforme într-o formă larg popularizată de « artă pentru artă ».

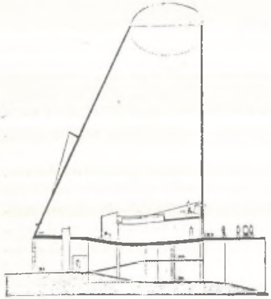
O serie interesantă de experimente culturale ale mediului cultural din Indonezia, Japonia și India demonstrează practic teza lui Simon Nicholson, că noile paradigme și nivele ale conștiinței vor apare din alte părți decît Occidentul. Un element esențial al acestei acțiuni concertate de inovație este păstrarea valorilor istorice și naționale în scopul reevaluării lor, prin topire, cu tehnici și stiluri noi. Restaurarea parcurilor arheologice indoneziene Borobadur și Prombanan, mărturii ale hinduismului și budismului asimilate de contextul autohton, crează o reacție pozitivă a conștiinței identității naționale. Iată substanța care o developează creînd un tip nou de dezvoltare, independent, specific. Experimentul de la Batur Lake (Bali) e o corectură adusă unor inițiative de genul « Living Theater », ce e drept novatoare și șocante, dar lipsite de specificitate istorică, nerezolvînd decît dorința de nou a spectatorului nu și necesitățile sale cathartice perene. Crearea unei coregrafii bazate pe tehnici și modele, stiluri și simboluri ale dansului tradițional balinez au dat uimitoare opere de artă fluide, continuînd senin fireasca evoluție a gîndirii și receptivității moderne. Sîntem aici aproape de întîlnirea festivă a celor trei ipostaze umane : *homo faber*, *homo ludens*, *homo eroticus*. În analiza pozitivă aplicată artei interpretative indiene Dr. Utpal K. Banerjee ajunge la concluzia că avem de răspuns unei realități ostile : în timp ce formele clasice ale artei și-au trăit epoca și nu mai pot cuprinde idiomul complex contemporan, tehnologia occidentală dă naștere la expresii artistice lipsite de elasticitatea artelor tradiționale. Am adăuga că lipsa de profunzime a creației actuale are cauze istorice inevitabile, cum ar fi intrarea într-o fază de adaptare a vîrfurilor valorice și a « degustătorilor » acelei arte rafinate, cu un cod dificil, dar solicitînd forțe artistice majore care, deocamdată, prin lipsă de obiect, slăbesc, se sting, suferă. În Japonia popularitatea actuală a ethnomuzicii, de pildă fenomen paralel cu imensul succes al LP-urilor de muzică clasică europeană, se opune redusei receptivități față de formule de avangardă adoptate de Panmusik și « Ensemble Niponia » (care interpretază piese muzicale moderne la instrumente autohtone vechi). Este o situație firească în raport cu peisajul disjunct al artei occidentale, o alchimie estetică ce îmbină elementul nativ, stabil, cu cel cosmic.

Volumul *Art and the Future* închide între copertile sale, ce parcă figurează un tunel al timpului, dezbateri la un colocviu al spiritelor-paznici ai rațiunii și echilibrului artei.

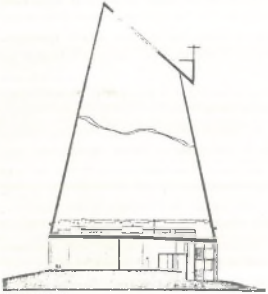
Vom ști că există pe insula Bali, în Indonezia, la porțile ce separă două stări mentale, în orașul Toyalungkah, un for deschis ambiției noastre legitime de a descifra pictogramele viitoarei culturi umane.

MIHAI MÂNDRA

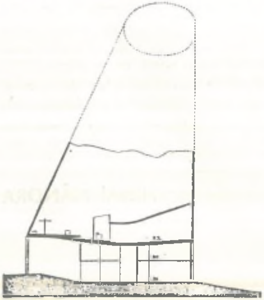
OMAGII pentru LE CORBUSIER



Coupe est-ouest



Coupe nord-sud



Coupe est-ouest

LE CORBUSIER — Biserica Saint-Pierre din Firminy-Vest, proiecte și machetă

Centrul Le Corbusier de la Zürich ▶

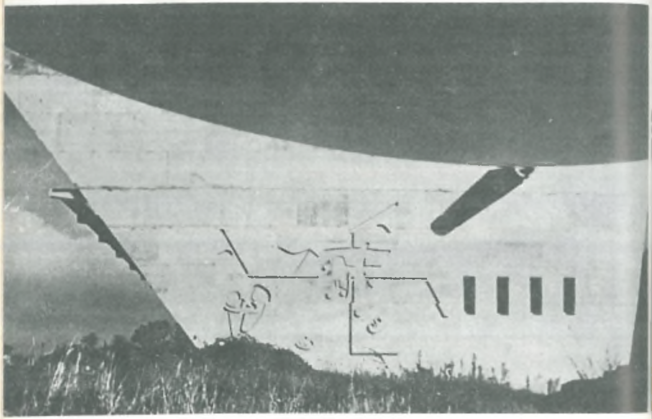
— « Dacă sîntem fericiți, cum spunea Sert adineauri, că avem un centru în plus, o casă în plus, o construcție a lui Le Corbusier în plus, este pentru că fiecare operă a sa întreține un dialog indefinit cu cei care trăiesc înăuntru sau cu cei care o descoperă; această operă nu e niciodată moartă. O operă a lui Le Corbusier este o operă care trăiește ! care este încărcată cu intenții, care poartă un mesaj, un mesaj pe care trebuie să-l descifrăm ».

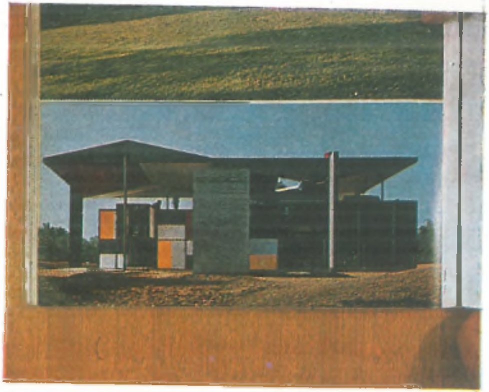
CLAUDIUS PETIT

(Din discursul ținut la inaugurarea Centrului Le Corbusier la Zürich)

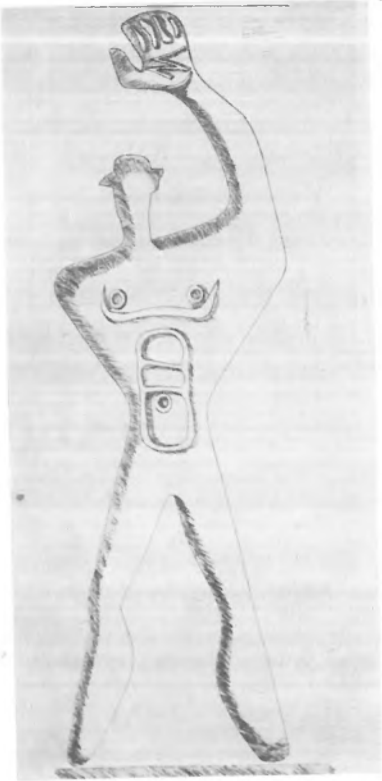
◀ *Biserica St-Pierre din Firminy — Vert* (macheta lui Le Corbusier)

Casa tineretului și a culturii Firminy — Vert: fațada cu un relief de LE CORBUSIER

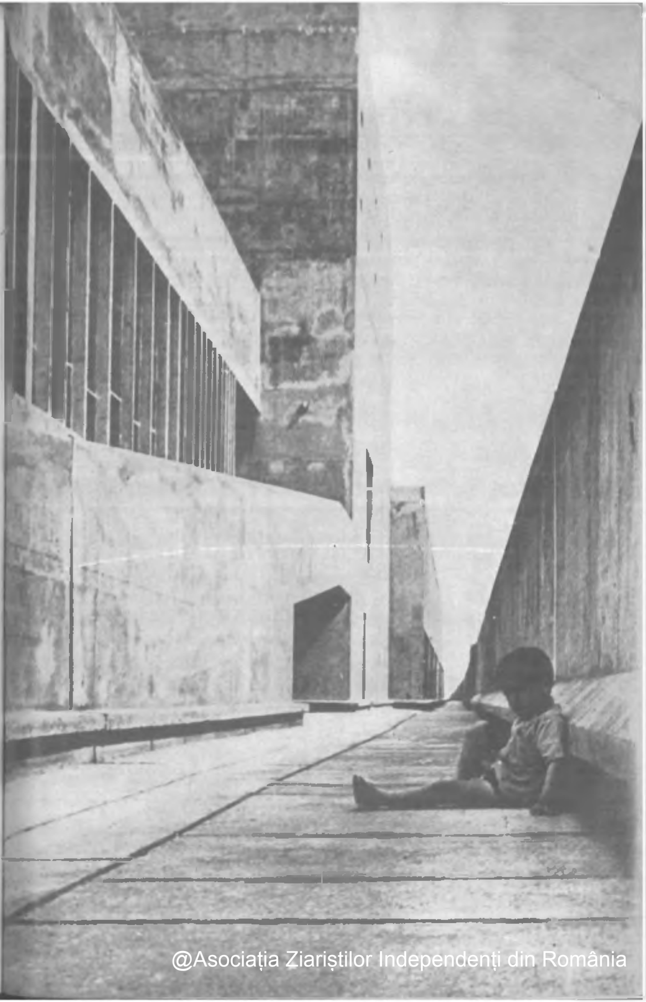




CHANDIGARH — *Pasajul acoperit între Secretariat și Parlament* (foto: CLAUDIUS PETIT)



LE CORBUSIER :
« OMUL MODULOR »



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

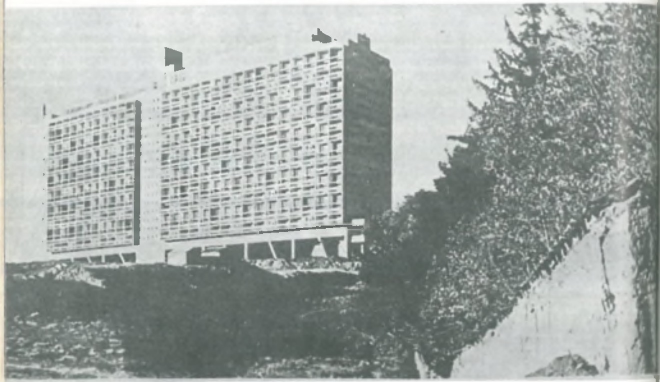
« Am lucrat pentru nevoile cele mai adînci ale omului de azi, liniștea și pacea ».

Unitatea de locuit de la Marsilia: o construcție uriașă, lungă de 150 m, lată de 22 m și înaltă de 60 m — Cuprinde creșe, grădiniță, hotel, dispensar, magazine și 337 de apartamente în care locuiesc 1.600 de oameni. Totul într-o singură clădire. Totul supus proporțiilor dictate de « Modulor ».

« Dacă vreți să vă creșteți familia în intimitate, liniște și solitudine, în condiții naturale (soare, spațiu, verdeață), grupați-vă 2.000 de persoane (bărbați, femei, copii), treceți printr-o singură poartă, luați cele 4 ascensoare de 20 de persoane, care vă distribuie la 8 străzi interioare suprapuse. Atunci veți fi singuri, nu veți întîlni pe nimeni, veți avea liniște: soarele, spațiul, verdeața, vor umple ferestrele voastre. Copiii voștri se vor juca în iarbă, sau în grădina de pe terasă ».

LE CORBUSIER

LE CORBUSIER: *Unitate de locuit la Marsilia*



Casa Tineretului și a Culturii de la FIRMINY — VERT
(foto: CLAUDIUS PETIT)

« Stă în puterea aspră a betonului să releve că, sub el, sensibilitățile noastre sînt fine ».

LE CORBUSIER

« Acoperişul ; peisaj homeric. 800.000 de locuitori ai Marsiliei nu văd peisajul Marsiliei ! Aici, din fiecare din cele 700 de logii se pot vedea munţii şi marea. Locuitorii urcă pe terasă : copiii se joacă aici . . . Cînd construcţia a fost terminată, « Societatea pentru protecţia peisajului din Franţa » a intentat lui Le Corbusier un proces în valoare de 20 milioane despăgubiri, pentru ofensa adusă peisajului francez ».

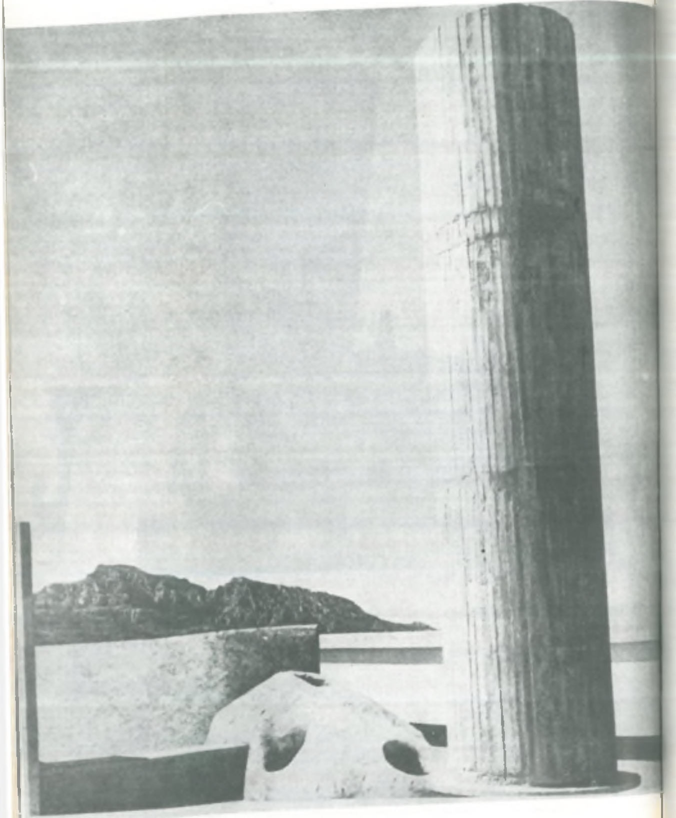
MAURICE JARDOT

Unitate de locuit la Firminy-Vert ▶

« Căutările mele, la fel ca sentimentele mele, sînt îndreptate spre ceea ce constituie principala valoare a vieţii : poezia ».

« Cîţi vizitatori (şi în mod special elveţieni, olandezi, suedezi) mi-au spus : " Casa dumneavoastră e frumoasă, dar cît de prost executată", iar eu le-am răspuns : Voi, care mergeţi să vedeţi catedrale, castele, voi n-aţi observat tăietura brutală a pietrelor, defectele mărturisite sau exploatate cu abilitate ? Voi nu priviţi atunci cînd vizitaţi operele de arhitectură ? Cînd priviţi oamenii, voi nu vedeţi că ei au riduri, negi, accidente nenumărate ? S-a întîmplat să întîlniţi în plimbările voastre pe Venus de Medici în carne şi oase, pe Apollon din Belvedere ? Defectele sînt umane, sînt noi înşine — sînt viaţa de toate zilele. Important e să treci mai departe, să trăieşti cu intensitate, să tinzi spre un ţel elevat. Şi să fii loial ».

LE CORBUSIER



OMUL POLITIC ÎN FAȚA ARHITECTULUI

CLAUDIUS PETIT

şi valoarea unui mare devotament

« Și apoi, ce contează omul luat de unul singur? » — se întreba Van Gogh. « În viitor — scria el fratelui său Theo — va exista o artă care va trebui să fie atît de frumoasă, atît de tînără, încît, chiar de ar fi să-i jertfim, propria noastră tinerețe, ea ne va dărui în schimb o linişte plină de seninătate. Chiar dacă nu izbutesc să mă afirm, tot sînt înclinat să cred că ceea ce m-am străduit să realizez va fi dus mai departe. Poate nu imediat, dar important este să nu fii singurul care crezi în adevăr. »

La care adevăr se gîndea oare, Van Gogh? Care adevăr ar trebui să-i unească pe oameni, care adevăr ar trebui să-i mobilizeze, făcîndu-i să uite de finitudinea lor biologică, să existe într-un sens fundamental? Un adevăr care e destul să fie rîvnit, cu ardoare, pentru a putea fi atins. Un adevăr care să acționeze divin, ca forță motrice a vieții. Acest adevăr acceptă nenumărate nume, reductibile poate în final, la unul singur: puterea omului de a transforma cîrja în aripă. Acest adevăr își găsește, din cînd în cînd, slujitori devotați.

« Il faut achever l'église Saint-Pierre de Firminy-Vert » — iată anunțul pe care îl putem întîlni în presa franceză din ultima vreme. Mai sînt necesare patru milioane de franci pentru a finaliza ultima lucrare a lui Le Corbusier. Apelul este lansat, cu multă vigoare, de Claudius Petit, fost ministru al reconstrucției și urbanismului, primar al orașului Firminy-Vert.

Admirator și susținător al lui Le Corbusier, Claudius Petit și-a legat numele și de alte lucrări ale marelui arhitect: Unitatea de locuit de la Marsilia, pe care, în calitate de ministru, a inaugurat-o triumfal în anul 1952, Casa tineretului și

LE CORBUSIER: *Unitatea de locuit de la Marsilia,* inaugurată sărbătorește de ministerul reconstrucției, Claudius Petit

a culturii și Unitatea de locuit de la Firminy-Vert, pe care le-a încurajat și le-a realizat în calitate de primar al orașului.

Claudius Petit este un om politic, dar un om politic care, încurajînd arta, luptînd pentru ea, devine, într-un anumit fel, coautor al faptei artistice. El nu se mulțumește să controleze *din afară* jocul, ci coboară în arenă, jucînd jocul. Apreciem în Claudius Petit nu pe arbitru, ci pe jucător, nu pe cel care este jucat de propriul său rol, ci pe cel care-și joacă jocul. Care joc? — se poate întreba. Jocul creației, singurul joc serios, jocul al cărui preț este condiția umană, jocul în care banul nu e un scop, ci un mijloc, jocul ale cărui reguli nu sînt stabilite de om, ci de Dumnezeu, jocul care, jucat pînă la capăt, te răsplătește cu o pulbere de vis cosmic. Jocul acesta, Claudius Petit l-a înțeles, l-a încurajat și l-a jucat el însuși.

Claudius Petit nu e acel funcționar blazat, așezat continuu, ca un baraj fatidic, împotriva operei, acel personaj mediocru care crede că omul e făcut să se tîrască, acel « alienat al sentimentului » de care vorbea Léon-Paul Fargue, în fața căruia dacă « țîșnești spre cer îl faci cardiac», acel domn « NU » pe care din păcate, Le Corbusier l-a întîlnit atît de des. Claudius Petit este un jucător, adică un om serios. « Il n'y a que ceux qui jouent qui soient des types sérieux » spunea Le Corbusier, dar, continua el, afirmație paradoxală dar profundă: « Les alpinistes, les rugbymen et les joueurs de cartes, et les joueurs de roulette sont des fumistes, car ils ne jouent pas . . . »

Viața trimite, continuu, jucători în arenă. Puțin sînt însă cei care acceptă să lupte. Curajos, cu loialitate, punînd în joc bunul lor cel mai de preț: condiția umană, în toată complexitatea ei. Un pictor pune în arenă un tablou. Un sculptor, o sculptură. Un arhitect, o clădire. Ele sînt instrumentele lor de luptă. Dar în timp ce primii o pot face, de obicei, singuri, arhitectul, el singur, nu-și poate realiza lucrarea. El are nevoie, dincolo de înțelegere și de încredere, de ajutor.

Arhitectura este o operă colectivă. În ea se întîlnesc, cei care, în termeni comuni se numesc: proiectantul, constructorul și beneficiarul. Dar acești termeni sînt simplificatori, pentru că pînă la urmă, beneficiarul lucrării nu este doar cel care o folosește, ci și cel care, realizînd-o sau privind-o, își găsește pentru o clipă năzuințele încununate sublim.

A fost o vreme cînd omul era simultan proiectantul, constructorul și beneficiarul propriei sale lucrări. A fost, poate, o epocă fericită. Dar azi lucrurile stau cu totul altfel. De cele mai multe ori cei trei factori sînt complet diferiți, interesele lor sînt diferite și singurul lucru care îi unește este contractul de muncă, care stabilește obligațiile și drepturile fiecăreia din părți. Așa azi, se nasc într-un număr exagerat de mare, construcții nesemnificative, lipsite de valoare. Dacă însă cei trei factori înțeleg că interesul lor este comun, că lucrarea care îi solicită poate reprezenta un instrument de salvare a condiției umane, un instrument unic pentru ei toți, că năzuințele lor cele mai adînci sînt aceleași, că scopul lor ultim este același și anume instaurarea poeziei, aici și acum, pe pămînt, atunci omul, eliberat de superficiala constrîngere a contractului de muncă, își va putea dobîndi puritatea originară. Atunci, gestul său, fapta sa, vor putea dobîndi esențiala noblețe fără de care demnitatea umană nu poate fi concepută.

Arhitectul aruncă sămînța, dar ea trebuie să încolțească și să rodească, iar lucrul acesta, nu este posibil decît în anumite condiții, pe care, deseori, nu le pot asigura decît oamenii politici, adică « les agents agissants d'une société » cum spunea Le Corbusier.

Arhitectura trebuie înălțată. Trebuie confruntată cu spațiul, cu timpul, cu lumina, cu oamenii. Ea trebuie trăită, nu numai desenată. Ea trăiește în dimensiuni. Ea este semnată de unul, dar trăită de toți. Poate de acea arhitectura reprezintă atît de bine viața cetății.

Luptînd să înalțe ultima lucrare a lui Le Corbusier, Claudius Petit poate fi comparat cu acel agricultor cinstit și afectuos care se apleacă cu devoțiune peste sămînța care trebuie să devină rod. Trebuie, pentru că o construcție de mare valoare este o sărbătoare. Nimic nu poate scuza absența sărbătorii. Viața cea mai săracă are sărbătorile ei. În viața cetății, o construcție de mare valoare reprezintă esența, simbolul, aspirația, identitatea ei. Această sărbătoare merită toate sacrificiile.

Salutăm gestul lui Claudius Petit și așteptăm alături de el ca biserica Saint-Pierre să adune, ca cea de la Ronchamp, pelerini veniți să omagieze o nouă manifestare a puterilor spirituale. În acest final de secol și de mileniu avem nevoie de acel optimism robust care îl caracteriza pe Le Corbusier. Prin Claudius Petit, marele arhitect, sfidînd mizerabila conștiiciozitate a timpului, continuă să ne trimită încurajări. « Il faut achever l'eglise Saint-Pierre de Firminy-Vert ».

DAN COMA

Proiect pentru biserica din Firminy-Vert

ACTION LE CORBUSIER

PALAIS SAINT JEAN

DU 27.2 AU 11.3.1980
DE 10 H A 12 H ET DE 14 H A 18 H
4, AV. ADOLPHE MAX 69005 LYON

CENTRE D'INFORMATION DE L'ISLE D'ABEAU

DU 14 AU 16.3.1980
DE 10 H A 12 H ET DE 14 H A 18 H
L'ISLE D'ABEAU 38317 ISÈRE

Exposition photographique Le Corbusier

Exposition de donations d'artistes

Bourdelle, Couty, S. Delaunay, Matta, Penalba, Picart le Doux, Recalcati, Soto, Vasarely...

Exposition Ion Nicodim

Prix des Artistes de Roumanie 1964 et 1978,
Prix de l'Académie Roumaine, Prix de l'Unesco à Rome

Vente aux enchères publiques

des donations d'artistes, le dimanche 16.3 à 17 h 30
Centre d'Information de L'Isle d'Abeau
(Etablissement public de l'Isle d'Abeau, A 43, sortie Est)

La Fondation de France patronne cette Action au profit de la dernière œuvre de Le Corbusier.

ION NICODIM

geometrie și sensibilite

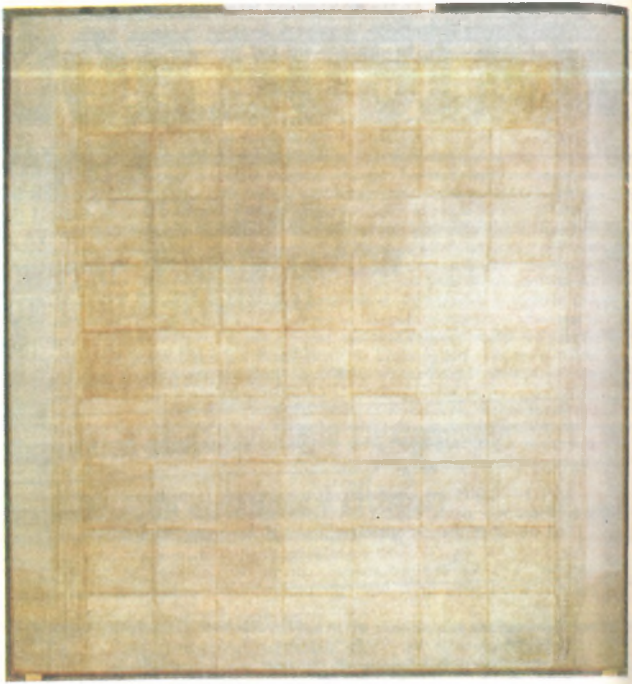
Numele lui Le Corbusier a inspirat pilduitoare gesturi de simpatie. Proiectelor lui pentru Geneva, pentru sediul Ligii Națiunilor, G. Oprescu, bunăoară, le fusese un partizan devotat, în acel mediu internațional, în anii dintre cele două războaie. La aceste eforturi ale profesorului, marele arhitect răspundea cu reacții de stimă și apăsată gratitudine înscriind un capitol de măgulitoare raporturi sub un nobil semn european, asupra cărora Secolul 20 va avea ocazia să revină mai amplu, pentru a le comenta. Față de această tradiție de activă solidaritate, apare cu atît mai probantă participarea unuia dintre artiștii noștri cei mai străluciți, de astăzi, la omagiul pe care îl prilejuiește creația lui Le Corbusier. Pictor de o supremă decantare, rostindu-se în emblema de puritate a Lacurilor sale liniștite, din care unul, vast, își desfășura cupa de azur radios la Muzeul de Artă Modernă al orașului Paris, printre achizițiile recente, Ion Nicodim — căci despre el este vorba — s-a asociat omagiului confratern și viu, organizat atît la Centrul Pompidou, cît și la Lyon, la Palais Saint-Jean, pentru a duce la bun sfîrșit construcția unui proiect arhitectonic încă nerealizat, la Firminy-Vert. Într-o serie ilustră, gravurile sale, anunțate alfabetic lîngă acelea ale lui Miró, au făcut parte dintr-o vînzare publică la Beaubourg; și, tot sub semnul Acțiunii Le Corbusier, o importantă expoziție personală s-a deschis la Lyon, în saloanele Palatului Saint-Jean.

Austeră și reculeasă, acordîndu-se măsurilor de vastă respirație ale unui muralism esențializat, pictura actuală a luui Ion Nicodim s-a înfățișat privirilor însoțită de un catalog, din care extragem următoarele:

ION NICODIM est un peintre roumain dans la meilleure tradition « européenne » de la culture artistique de son pays.

Son travail des dernières années, mené à l'écart dans le recueillement, s'est concrétisé en de nombreuses pages picturales, que l'on pourrait désigner, à la manière proustienne, comme des journées de lecture : guidées, il est facile de la voir, par une recherche poétique avertie et pénétrante. Nicodim est convaincu que la peinture naît de la peinture, par décantations successives : et il sait qu'aujourd'hui toute recherche de poésie est une recherche de structures du langage.

. . . On pourrait dire que le résultat final en est l'individuation d'une matrice spatiale et temporelle typiquement européenne, dans le sens que Fautrier donnait à cette parole, si fréquente sur ses lèvres ; et non pas, bien entendu la Babel d'une langue internationale, mais le rythme de fond qui unit les langues d'une même civilisation et qu'on récupère lorsque la substance spécifique, cognitive, de chacune d'entre elles, a été consommée et absorbée. Retrouver la poésie, enfin, signifie récu-



ION NICODIM: *Monodie bizantină I*

ION NICODIM: *Omagiu pămîntului*

pérer le langage en état naissant, de germination. C'est une recherche délicate — témoin la prudence avec laquelle Nicodim manipule ses outils de peintre.

GIULIO CARLO ARGAN
Préface au Catalogue de l'Exposition ION NICODIM
à la Galerie IL BILICO, ROME, 1968

Ion Nicodim, artiste d'une admirable décantation des moyens, parvenus à l'état d'élixir, telle une essence de la poésie captée dans des coupes emplies d'un bleu sans matière, — celui des *lacs* imaginés par le peintre : symboles de pureté, d'un absolu mallarméen, fragile et cependant tonique.

C'est vers cela que tend sans emphase, avec une puissante délicatesse, Ion Nicodim (. . .) : vers un *zénith de la qualité:* — au-delà des querelles entre programmes esthétiques, au-delà des débats spéculatifs teintés d'un cérébralisme ostentatoire.

DAN HĂULICĂ
Catalogue de la Biennale DE SAÔ-PAULO, 1969

Fondée sur les virtualités tout naturellement métaphoriques du langage des couleurs, la poétique visuelle de Ion Nicodim est l'épiphanie d'une force singulière visant à épuiser le réel, traduisant ainsi en acte l'image du *qualitatif;* c'est un exercice de purification, une ascèse qui — on l'a déjà dit — « touche au noyau diaphane de l'existence ». Par sa détermination qualitative, l'image finale vers laquelle cette peinture tend est celle de l'Être, seuil dernier de la réalité : l'ontologie du pictural témoigne en faveur de l'ontologie de l'humain. (. . .)

Les symboles confluent avec les hypostases de l'essence, — le Lac, la Terre, le Ciel offrant au peintre l'expression du tragique et de la perfection.

ANATOL MÂNDRESCU
Préface au Catalogue de l'Exposition ION NICODIM,
lors du Colloque International Brancusi, Bucarest, 1976

On pourrait dire que l'effort constant des peintres contemporains tend à imaginer « des supports rigoureux de sensibilité » unissant ainsi l'apport irrécusable de la tradition et les besoins impérieux de la logique contemporaine.

L'œuvre d'un peintre tel que Ion Nicodim révèle fort bien ce besoin constant de la peinture roumaine.

L'artiste joue avec la vision du spectateur en écartant délibérement les procédés rigoureux des tenants de l'art dit « visuel ». On ne peut imaginer œuvre plus simple et plus ambiguë. Une géométrie rigoureuse la sous-tend. Mais cette géométrie est écartée. Une structure est proposée et démentie à la fois. Le sensible est suscité par le « presque géométrique ».

GEORGES CHARBONNIER
Le Monde, 30 août 1972

Tout ce que l'homme entreprend, par l'acte ou par la parole, doit jaillir de toutes ses facultés réunis : tout ce qui est isolé, est condamnable ». Cette maxime de Hamann, que Goethe recommandait comme la vocation suprême de la poésie et de l'art, suggère la dimension investie par Nicodim dans cette œuvre, qui aspire à susciter une réponse semblable de la part du spectateur ; à convoquer toutes ses facultés réunies, autrement dit sa responsabilité morale.

TEODOR ENESCU
« Istorie și energie morală », SECOLUL 20, 11—12/1977

Nicodim appartient à une famille idéale d'artistes méditatifs et silencieux, pour lui l'art est un dialogue personnel avec la nature ou avec lui-même, qui puisse se résoudre en une sorte d'inlassable journal intime, exprimé à travers l'image. Cultivé, mais sans pédanterie, capable de sagesse et d'humilité, Nicodim crée ses œuvres avec une notable science formelle. Les différentes citations de ses maîtres preférés, Julius Bissier, Fautrier, Miró, mais aussi Morandi, Afro et Tal Coat (avec lesquels il a en commun le goût pour la lumière diaphane et pour le signe émotif) sont les rappels ou les références les plus probantes de cette peinture, fragile et en même temps douée d'une persuasive *intensité*, expressive et poétique.

Nicodim possède le don de la communication mystérieuse avec les choses et l'intuition du surnaturel. Sa connaissance du monde atteint parfois à une capacité d'authentique intimité biologique avec les éléments...

LORENZA TRUCCHI
« Le Mostre a Roma »
Momento Sera, 8 juillet 1968

C'est de plus en plus souvent que les expositions organisées à la Cité des Arts permettent de découvrir de vrais et bons peintres. Mais, dans le cas de Nicodim, le choc est particulièrement brutal.

Voici un peintre puissant, parfaitement maître de ses moyens, très connu en Roumanie et ayant exposé dans le monde entier, qui accepte le jeu parisien, impitoyable pour ceux qui ne sont pas entrés dans un « circuit », comme on dit.

JEAN-LUC CHALUMEAU
Opus, Juin, 1978

LACUL LINIȘTIT

Semnul pare o proiecție, prin răsturnare, a bolții albastre a cerului, o oglindire a nesfîrșirii într-un ochi de apă al Orientului. Ar putea semnifica clipa, ipostazierea acesteia spre limite ale imaginii.

Este cuprins aici timpul calitativ, al concentrării atenției în interior, timpul îndelung pregătitor de « stare », al aducerii virtualului în împlinirea lucrării. Se cere în schimb eliberarea de stările imaginarului, de echivocul provocat de eul dezordinii, o cere lucrul, al cărui chip, în frumusețea și spiritualitatea lui, este izvorul simplității.

Asemeni fondului neșters al conștiinței, albul, culoarea imaterială, avea să iradieze tainic, precum o lumină nevăzută prin multe văluri ale nopții; consimțita constrîngere a pus dintru început materialitatea imaginii sub semnul transfigurat al fragilității. Ca o umbră așternută pe varul unui perete este acum materia culorii, care prin nenumărate straturi a prins cu greu corp pe suportul marii pînze.

Această pulbere de tente ale albastrului, ușoară ca aripa unui fluture plutind deasupra apei netulburate, are aici semnificație de simbol: liniște, scufundare, curăție, atemporal, Idee.

Precum *Masa tăcerii*, așa cum a lăsat-o Brâncuși, *Lacul liniștit* al lui Ion Nicodim reflectă în el limpezimea formei transfiguratoare de sensibilitate și meditație în poetică mărturisire; semnificativ, Nicodim reia stăruitor, de cîțiva ani, un subiect prin care pictura tinde să redevină pentru el ceva din ceea ce era într-un timp mai îndepărtat, mai mult o lucrare de restituire a memoriei, o cale întreținătoare de bucurie, de reînnoire, o transparență a simbolurilor.

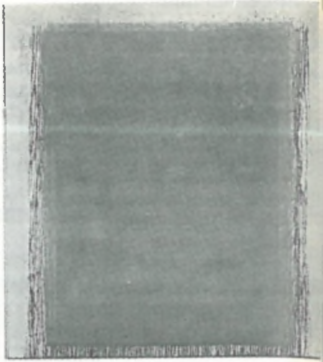
decembrie 1978

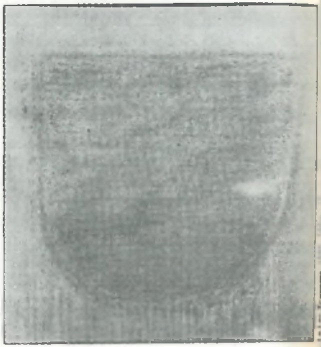
PAUL GHERASIM

ION NICODIM: *Lacul liniștit*
(Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris)

opus international
ETE 1980
N° 77

ION NICODIM





ION NICODIM

opus international
ETE 1980
N° 77

se trouve en équilibre instable entre l'informel et la figuration, l'abstrait et le concret. Tout à coup, comme confrontés à la démonstration irréfutable de l'impossible, nous apparaît très clairement qu'il n'existe aucune véritable contradiction entre cet abstrait et ce concret ; insensiblement nous passons de l'un à l'autre sans même plus savoir si ce transfert s'effectue dans un sens ou bien dans l'autre. Le Lac Tranquille a cette particularité, non pas seulement de nous placer dans cette situation ambigüe mais de nous faire prendre conscience, à la fois, que nous nous y trouvons et que nous en jouissons. Tout se passe comme si le propos de l'artiste avait été d'orchestrer notre désarroi. Ce moment de trouble passé, quelque chose nous assure que, forts de ce tableau, nous parvenons à prendre une dimension plus exacte de l'infini et que, de ce fait, nous sommes davantage capables de vivre à son unisson.

Dessin Préparatoire pour un Portrait Spirituel Fondamental de la Révolution

Ce n'est pas d'un premier et seul coup d'œil qu'on saisit le sens de ce bleau. Mieux, ou plutôt, plus encore : on ne comprend pas pourquoi e tableau, visiblement très travaillé t qui témoigne d'un grand métier, out compte fait, peut passer, soit our une esquisse, soit pour un chec. Par exemple, on peut s'interger sur le pourquoi de ce socle épourvu de statue avec, sur la ierre, cette triple référence à la évolution, à Marat et à David ; le ourquoi de ces jambes de cheval isies dans la perspective et qui nt penser à la manière des grands liens de la Renaissance ; de cette ande tache jaune (encore) peinte moyen d'une couleur qui a bavé ?

A mes yeux, l'explication la plus plausible est celle-ci : Nicodim entend nous dire que la vérité de la Révolution est dans l'axe de la lumière ; autrement dit, qu'il entend mettre son art au service de cette Révolution, la vraie, pas celle qui assassine mais sauve.

Le Martyr

Alors qu'avec « Le Lac Tranquille » on pouvait dire que, parti d'une abstraction — cette surface bleue indéfinissable — Nicodim cherchait à nous ramener au concret (qu'était-ce après tout que ce ta-

LACUL LINIȘTIT

Faimosul *Arbore* al lui Mondrian, prin care pictorul descrie diferitele faze ale « descompunerii » unui copac pe cale de-a se resorbi în spațiu, ne conduce către o percepere din ce în ce mai acută a infinitului. Fiind mai direct, felul în care procedează Nicodim nu este mai puțin eficace. Dacă — așa cum se întîmplă în *Lacul liniștit* — pictorul ne introduce dintr-o dată, și fără nici un prag, în acest infinit, cu condiția de a ne abandona viziunii sale, curînd ne face să prețuim, la justa ei valoare, *calitatea* implicată în această pierdere — sau redobîndire — de conștiință.

Vasta, mișcătoarea întindere albastră — stagnantă în mișcarea ei — pe care ne-o oferă Nicodim se află în instabil echilibru între informal și figurativ, între abstract și concret. Și dintr-o dată confruntați, pare-se, cu demonstrarea definitivă a imposibilului, constatăm în mod clar că nu există nici o veritabilă contradicție între acest abstract și acest concret ; trecem pe nesimțite de la unul la celălalt, fără a ști măcar dacă acest transfer se efectuează într-un sens ori în altul.

Lacul liniștit are particularitatea nu doar de-a ne plasa în această situație ambiguă, dar de-a ne face totodată conștienți de faptul că ne aflăm într-o asemenea situație și că ne bucurăm intens de ea. Totul se petrece ca și cînd artistul ar fi dorit să orchestreze descumpănirea noastră. Dar odată depășit momentul incert, ne dăm seama că, stăpîni pe rostul acestui tablou, dobîndim o dimensiune mai exactă a infinitului și devenim, astfel, vrednici de a ne acorda cu el.

Sensul acestei pînze nu poate fi înțeles la o primă și rapidă privire. Mai mult: cum să-ți explici că tabloul, în chip vizibil foarte elaborat, și mărturisind un mare meșteșug, poate părea, totuși, o schiță, un proiect abandonat? Te poți întreba, de pildă, care e motivația acelui soclu fără statuie purtînd, ca inscripție, tripla referire la Revoluție, la Marat și la David ; sau motivația acelor picioare cavaline văzute în perspectivă și care trimit spre maniera marilor italieni ai Renașterii ; sau, încă o dată, a marii pete de galben din centru, pictată cu o culoare care se prelinge în jur? După opinia mea, explicația cea mai plauzibilă e aceasta : Nicodim vrea să ne spună că adevărul Revoluției e în axul luminii; cu alte cuvinte, că înțelege să-și pună arta în slujba acestei Revoluții, cea adevărată, nu cea care asasinează, ci care mîntuie.

JÉRÔME PEIGNOT

(Din revista *Opus international*, nr. 77, 1980)

EUGEN SIMION

« URAGANUL DE HÎRTIE »

Am sub ochi o recentă traducere în limba franceză a poemelor lui Marin Sorescu (*L'Ouragan de papier*, Editions Saint-Germain-Des- Près). O răsfoiesc cu oarecare neîncredere pentru că am consultat multe traduceri de poezie și puține m-au satisfăcut. Trebuie însă să recunosc că Alain Bosquet a selectat bine și a tradus excelent niște versuri care, în ciuda limbajului lor accesibil, nu sînt lipsite de o profunditate misterioasă. Nota de ambiguitate între ironie și tragic nu este ușor de transpus într-o limbă reputată pentru geometrismul ei.

În veșminte franceze, Marin Sorescu arată, totuși, bine : scînteietor, inventiv, trăgînd abil ironia spre metafizică. Nuanța din urmă este chiar mai puternică : ironia complice se estompează, versul merge în chip mai direct spre inima tragică a ideii. Severa sintaxă a limbii franceze (de o *demnitate cadaverică*, zice un moralist contemporan) diminuează jocul verbal, poanta înveselitoare se pierde într-o parabolă de tip existențialist gravă și complexă. Recitesc poemul *Capriciu* și observ că în traducerea lui Alain Bosquet poemul a pierdut complet limbajul figurativ, versul este în întregime *alb*, ideea lirică s-a dispensat de orice podoabă. Poemul, în totalitate, este o metaforă a lipsei de metaforă. Însă limbajul acesta descărnat atinge o zonă adîncă a spiritului nostru :

«C'est pourquoi
Plein d'émotion,
Pendant quelques heures
Je leur raconte
Combien belle fut la mort de mon âme
Au cours de la journée.»

Acest fals strigăt de admirație : « combien belle fut la mort de mon âme »... trezește, la lectură, angoasa cea mai neagră. Alt poem cunoscut (*Shakespeare*) se încheie, mallarmean, cu o promisiune ce se înțelege pe dos : « Mais, tout d'abord, parce qu'il était fatigué à l'extrême,/Il alla mourir un peu. »

Mourir un peu este o formulă ce se deschide, încrezătoare, spre perspectiva neantului.

Sorescu e neîntrecut în a găsi asemenea nuanțe ale limbajului care umanizează răul, inevitabilul din existență. Ca să-l parafrazez pe moralistul citat înainte, Sorescu *bricolează în incurabil*, atingînd zonele cele mai adînci ale solitudinii moderne. *Shakespeare* este un poem despre creație și despre moarte, un poem, mai ales, despre solitudinea geniului. Sau mai bine zis : despre solitudinea creatoare.

Shakespeare se retrage din lume (operă), după cum legendarul Meșter Manole se îndepărtează de mănăstirea lui : printr-un zbor în neant. Sorescu amestecă miturile părînd că ignoră sacralitatea lor. Explică, sugerează în inexplicabil, necomunicabil. Totdeauna cu un zîmbet pe buze, cu o ironie care nu devine niciodată sarcasm.

În poezie, ca și în teatru, Marin Sorescu este interesat de condiția metafizică a omului, în linia literaturii post-existențialiste. Iată, recitesc, în versiune franceză,

©Asociația Ziariștilor Independenți din România

Drumul, poem subtil construit pe un vechi sofism al gîndirii. Trenul care nu va ajunge niciodată omul din urmă (citește: nu-l va zdrobi) este vechiul simbol al lui Zénon din Eleea:

« Pensif, les mains derrière le dos,
Je marche sur la voie ferrée:
Le chemin le plus droit
Qui fût.

Derrière, à toute vitesse,
Un train arrive,
qui n'a jamais entendu parler de moi.
Ce train — Zénon l'ancien m'en est témoin —
Ne me rattrapera jamais
Car je garderai toujours une avance
Sur les choses qui ne pensent pas.

Même s'il m'écrase
Brutalement,
Il y aura toujours un homme
Pour marcher devant lui,
Plein de pensées,
Les mains derrière le dos

Comme moi
Devant le monstre noir
Qui s'approche à une vitesse folle
Et ne me rattrapera
Jamais. »

Există, vrea să spună poetul, o speranță în această disperare. Există o șansă în fața destinului. Va fi, totdeauna, un om care să meargă, cu mîinile la spate, în fața unui tren în viteză, o broască țestoasă pe care Ahile n-o poate ajunge. Imaginația poetică fabrică mereu asemenea soluții care limitează puterea fatalității. O limitează sau o subliniază?

Nu pot prevedea ce ecou va avea volumul lui Marin Sorescu în Franța, acolo unde cărțile străine au rareori ecou, mai ales cînd e vorba de poezie. Sorescu nu este un necunoscut, piesele sale au fost jucate, poemele au apărut în mai multe antologii. Alain Bosquet a selectat din poemele lui un text pentru a figura într-o recentă carte: *Cent plus beaux poèmes du monde* (Editions du Cherche-Midi). Reputația unui scriitor se stabilește, evident, în limba în care scrie, însă nu-i deloc de ignorat faptul dacă un scriitor este sau nu cunoscut în alte literaturi. A fi tradus este o treaptă, a fi cunoscut, citit, luat ca punct de referință, este altă treaptă. Sorescu a început, după cîte îmi dau seama, să fie cunoscut în cîteva literaturi europene. Poemele lui au apărut la o mare editură germană, piesele au fost jucate în Elveția și alte țări, cu mare succes de presă. Poetul însuși participă la întruniri literare, colocvii, poartă dialoguri cu mari personalități, ia și dă interviuri. Mărturisesc că-mi place dinamismul spiritului său, deschiderea pe care o arată față de mișcarea de idei a timpului. Cînd mulți poeți de talent trăiesc, la 45 de ani, din reputația pe care și-au cîștigat-o la 30, vegetînd, spiritualicește, în chip lamentabil, Marin Sorescu își continuă opera și încearcă, fără complexe, s-o impună și în alte culturi.

Omul, ca și opera, stîrnește curiozitate. Inteligent și cultivat, omul este în conversație discret, plin de afecțiune, prinde ușor ideea și-o duce mai departe, dîndu-i, adesea, soluții paradoxale. Nu face nici un efort pentru a străluci în viața de toate zilele. El știe că un scriitor nu poate străluci decît în opera lui, și pentru aceasta nu trebuie nici violență, nici risipă de vorbe mari și goale. Trebuie talent și cultură, prin talent înțelegînd și vocația muncii.

De cîțiva ani, fața anguloasă a ironistului și-a căpătat un echilibru printr-o mustață vastă și mătăsoasă ce cade leneș spre bărbie. Figura a devenit, astfel, mai severă, aerul de om serios stă bine poetului. Malița nu alterează cordialitatea unui spirit deschis, în fond, spre marile teme.

Și eu și alți critici am pus un prea mare accent, cred, asupra laturii ironice a lirismului său. *L'ouragan de papier* ne atrage atenția că ironia este arma spiritelor care văd de aproape tragicul existenței.

IRINA MAVRODIN

MARIN SORESCU

în limba franceză

Culegerea de versuri de Marin Sorescu *L'Ouragan de papier*, apărută la Editions Saint-Germain-des-Près (Paris, 1980) în traducerea lui Alain Bosquet, ne apare ca un caz limită — ca un caz fericit, și atît de rar — de traductibilitate a poeziei. Iată cele două versiuni, română și franceză, ale poemului *Dansează / Danse:*

« Dansează, suflete ! / Deschide ușa bibliotecii și dansează / Printre atîția bărbați foarte înțelepți / Care și-au lăsat capetele / Pe cîte o carte / Ca pe o tavă a Salomeii. / / Sînt prietenii tăi cei mai buni. Și toți îți spun acum să dansezi, / Pentru că numai tu mai poți face mișcările / Începute de ei, / Și frumusețea jocului / Nu trebuie să se piardă.

« Danse, mon âme / Ouvre la porte de la bibliothèque et danse / Parmi tant d'hommes très sages / Qui ont penché la tête / Sur un livre / Comme sur le plateau de Salomée. / / Ce sont tes meilleurs amis / Tous te disent de danser désormais / Car tu es le seul à pouvoir encore faire les mouvements / Qu'ils ont commencés. / La beauté du jeu / Ne doit pas se perdre. »

Cu excepţia deciziei traducătorului de a utiliza, pentru « acum », adverbul « désormais » (versul 8), şi de a suprima conjuncţia « şi » (versul 9), decizie care comportă un anume grad de arbitrar (adică de spaţiu liber de mişcare pentru cel ce traduce), textul francez este parcă dictat, impus parcă într-un mod ce nu îngăduie nici o altă variantă, de cel al originalului.

Afirmaţia noastră poate să pară excesivă. De aceea vom cita încă un poem, luat cu totul la întîmplare, *Am zărit lumină . . . / J'ai aperçu de la lumière* (a se remarca suprimarea, în traducere, a semnelor de suspensie, prin care, ca şi în cazul suprimării altor semne de punctuaţie, Alain Bosquet pare a vrea să marcheze şi grafic modernitatea poeziei lui Marin Sorescu):

« *Am zărit lumină pe pămînt. / / Şi m-am născut şi eu / Să văd ce mai faceţi. / / Sănătoşi ? Voinici ? / Cum o mai duceţi cu fericirea ? / / Mulţumesc, nu-mi răspundeţi. / Nu am timp de răspunsuri, / Abia dacă am timp să pun întrebări. / / Dar îmi place aici. / E cald, e frumos, / Şi atîta lumină încît / Creşte iarba. / / Iar fata aceea, iată, / / Se uită la mine cu sufletul . . . / Nu, dragă, nu te deranja să mă iubeşti. / / O cafea neagră voi servi, totuşi. / Din mîna ta. / Îmi place că tu ştii s-o faci / Amară.* »

« *J'ai aperçu de la lumière sur terre / Et je suis né, comme ça, / Pour voir comment vous allez. / / La petite santé ? Et le reste ? / Le bonheur, ça marche aussi ? / / Merçi, ne me répondez pas. / Je n'ai pas le temps d'écouter les réponses: / Tout juste celui de poser des questions. / / Ça me plaît, ici. / Il fait chaud, il fait beau, / Et il y a de la lumière / Qui fait pousser l'herbe. / / Cette fille-là, / Elle me regarde avec son âme . . . Non, ne te donne pas la peine de m'aimer. / / Soit, j'accepterai un café noir / De ta main: / Tu sais le faire / Amer.* » (eufonie întîmplătoare — *aimer / amer* —, inexistentă în original dar care susţine în mod fericit « deznodămîntul » — surpriză al poemului).

Cu mare intuiţie şi ştiinţă poetică, Alain Bosquet şi-a asumat rolul de transcriptor fidel (concept folosit de noi aici într-un sens relativ, cel de traductibilitate totală fiind el însuşi doar o limită ideală, un reper teoretic faţă de care putem doar raporta numărul nesfîrşit de situaţii concrete situate între cei doi poli absoluţi: traductibil / nontraductibil), opţiunea sa situîndu-se în primul rînd tocmai la nivelul acestei asumări. El nu a căzut în ispita de a « înfrumuseţa » textul prin adaosuri de epitete, metafore sau alte figuri de stil (lucru ce li se întîmplă multor traducători care, culpabilizaţi parcă de traductibilitatea textului, par a-şi justifica lucrarea, în faţa lor înşile şi a cititorului, complicînd în mod abuziv acel text). Nici în aceea de a-l explicita sau, dimpotrivă, a-l ambiguiza (deşi, poate, această tentaţie se vădeşte într-o oarecare, foarte mică, măsură şi în cazul său, în suprimarea parţială a punctuaţiei, cu precădere a semnelor grafice marcate ca fiind caracteristice pentru poezia de tip « tradiţional », ca punctele de suspensie şi semnul exclamării).

Încă o dată ni se impune evidenţa că a traduce echivalează cu o formă de analiză poetică de mare eficienţă, ce poate dezvălui « morfologia » şi « sintaxa » unui text literar, descriind printr-o procedură specifică părţile lui alcătuitoare şi modul lor de a funcţiona unele în raport cu celelalte. Astfel, traducerea lui Alain Bosquet reconfirmă, dintr-o nouă perspectivă, cea a unei « practicoteorii »[1] (« analiza » desfăşurată de traducător pe parcursul lucrării sale fiind implicită unei practici), că poetica lui Marin Sorescu, asemenea altor poetici europene moderne, simulează în mod deliberat un « prozaism » menit a înnoi Poezia prin inventarea unei anti-poezii ce se postulează faţă de poezia de pînă acum ca o Nouă Poezie. Totul participă la crearea acestei iluzii « prozaice »: versul alb, lipsa de preocupare pentru « muzicalitate », utilizarea unor cuvinte ce aparţin în cea mai mare proporţie lexicului fundamental al limbii române şi a unor fraze-clişeu cu tonalitate familiară preluate din conversaţia cea mai banală, de comunicare cotidiană, în sfîrşit, o imagine poetică ce se realizează nu la nivel imediat sintagmatic, ca imagine diseminată (comportînd deci un maximum de ambiguitate; paradigma acestei imagini ar fi imaginea mallarmeană) ci la nivelul întregului poem, ca semnificant global mimînd o povestire cu deznodămînt — surpriză — toate elemente caracterizate prin gradul lor avansat de traductibilitate.

Mimînd o povestire, poemul mimează totodată şi o funcţie referenţială, preponderent denotativă. Or, traducerea devine dificilă, sau chiar (aproape) imposibilă, ori de cîte ori este preponderentă funcţia conotativă. Adevărul acestei afirmaţii poate fi atestat şi de faptul că în culegerea franceză nu figurează decît poeme din primele volume ale lui Marin Sorescu: cele din volumele mai recente, ca *La lilieci* sau *Descîntoteca*, au fost, am îndrăzni să spunem, evitate de traducător, şi aceasta, neîndoielnic, din pricina nontraductibilităţii lor relative (orice traducător are dreptul la acest gen de opţiune, în măsura în care are dreptul să ofere un maximum de şansă reuşită lucrării sale). Şi în aceste volume scriitura « prozaică » — radicalizată chiar, în raport cu primele — vizează instaurarea unei Noi Poezii, dar, prin renunţarea la utilizarea preponderentă a lexicului fundamental (la ceea ce am putea numi « purismul lexical » din primele volume, cu funcţii polemice în poezia modernă), prin introducerea masivă a unor forme de vorbire dialectală şi populară, deci a unor registre speciale, cu puternice iradiaţii conotative, ea îşi modifică sensibil structura, modificare puternic sesizabilă în operaţia de traducere.

Traductibilitate / nontraductibilitate: acest cuplu conceptual antinomic şi-ar putea afla un loc important într-o estetică a receptării literaturii, şi în primul rînd a receptării poeziei. Rolul acordat de către această estetică receptorului în realizarea valorii operei, obligă să se pună în termeni mult mai acuţi problema traducerii unor texte literare din limbile de mai mică circulaţie în limbile de mare circulaţie. Universalitatea lor poate fi determinată, din această perspectivă, şi de gradul lor de traductibilitate. A fi traductibil înseamnă, dacă acceptăm premisele actualelor cercetări din domeniul pragmaticii literare, a avea o şansă în plus de a intra în cultura universală.

[1] Cf. Jean Ricardou

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

FLORIAN POTRA

GIONA, adică IONA pe italienește

« Vreți să pictez mari scene de viață umană? Dați-mi un *mit*, ca să pot vedea oamenii într-o ideală realitate unitară » : cuvintele acestea aparțin lui Picasso, dar le-am extras, cu bună știință, din eseul « Pentru libertatea criticii și omenia artei » de Antonio Banfi (în *Filosofia dell'arte*), unul din rarii gînditori europeni care au analizat cu temeinicie opera lui Lucian Blaga, îngrijindu-i și traducerea, parțială, în limba italiană. Or, Blaga, pe măsură ce înaintăm în timp, se impune tot mai mult, pe plan universal, ca teoretician modern al metaforei, cu o inegalată intensitate și originalitate a discursului menit să stabilizeze cuceririle antropologiei culturale. Blaga, Picasso, Banfi — iată trei personalități sub al căror prezidiu ideal poate fi introdusă orice interpretare a tragediei *Iona* de Marin Sorescu și, cu precădere, a tălmăcirii acesteia în limba unei mari culturi cum e cea italiană.

Iona apare, în original, în 1969, adică aproape imediat după mișcările studențești ale Apusului, și chiar dacă Sorescu se afla relativ departe de ochiul ciclonului, le-a resimțit ondulațiile, reverberațiile, a meditat asupra lor și le-a surprins, fixîndu-l, sîmburele « mitic », mai exact, utopia : marea utopie a progresului omenirii, înăuntrul căruia pulsează, ca momente, ca ipostaze necesare, mitul schimbării, al primenirii prin nașterea începutului dintr-un sfîrșit, al depășirii tabuurilor și prejudecăților, al cunoașterii etc. Metafora teatrală a lui Marin Sorescu este și un fel de răspuns, de aici, la un zbucium planetar, cu accentul așezat mai puțin pe un proiect de viață socială concret, doctrinar, și mai mult pe o nuanțată normă de judecată a raportului dintre individ și societate, dintre număr ca « intensitate a cantității » și multiplicitate, pe fundalul dramei cunoașterii de sine, ca parte a cunoașterii obiective, totale, a lumii.

Cu tragismul său purificator, indicativ și pentru etapa « timpilor deveniți lungi » ai unor situații revoluționare (ratate, iluzorii, amînate?), utopia lui *Iona* reprezintă o « lecție » inechivocabil optimistă, mediind pasul de făcut dinspre « omul singur, incredibil de singur » și « omenirea întreagă . . . omul în condiția sa umană, în fața vieții și în fața morții ». E ușor de înțeles, astfel, de ce *Iona* a reușit să intereseze și să fascineze nu numai oameni de artă și de cultură, în speță

---

* «Giona», tragedia in quattro quadri di Marin Sorescu, Napoli, 1980»

©Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

regizori de teatru și actori, ci, în aceeași măsură, și oameni politici, « operatori culturali », din Italia, țară în care frămîntările sociale sunt deosebit de acute și în care mai ales tineretul caută cu îndîrjire leacuri împotriva dezamăgirilor și, eventual, împotriva unor pripite, iraționale reacții de semn contrar progresului, periculoase tocmai pentru rezolvarea istoricește viabilă a problemelor legate de salvgardarea valorilor democrației, ale celei mai bune organizări a cetății.

În asemenea considerații se cuvine să identificăm fasta convergență, sau coincidență, care a înlesnit întîlnirea, la un moment dat, a lui *Iona* cu inițiativele culturale ale Asesoratului pentru tineret al provinciei (județului) Napoli. Mai exact: *Iona* a fost pus în scenă de cooperativa « Gruppo Teatro Uno », la Napoli, în cadrul programului « Vara tineretului », ediția 1979, iar în martie 1980 a apărut sub formă de carte, editată de același Asesorat, în traducerea credincioasă și eficace a lui Marco Cugno, și beneficiind de patru comentarii dedicate poeziei și dramaturgiei autorului român (*Note la poezia lui Marin Sorescu* de Gheorghe Carageani, *Ipoteze asupra teatrului lui Marin Sorescu* de Marco Cugno, *Singurătatea lui Iona* de Pasquale Buonincontro și *Parabola lui Iona* de Alba Clara De Ruggiero), menite să contureze un început de portret literar și estetic, un enunț de « poetică » personală.

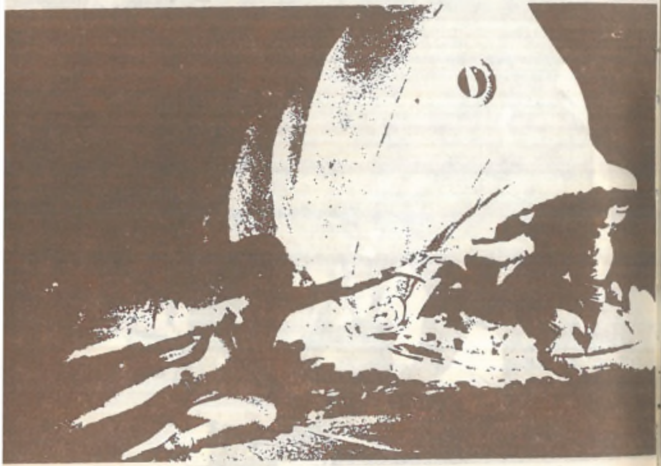
Pentru cine are știre despre febrila, ambițioasa emulație a comunelor (primăriilor) și provinciilor (județelor) Italiei, îndeosebi a celor administrate de comuniști și socialiști (dar nu numai de ei), și îndeosebi în domeniul culturii și artei (destul de generos susținută din punct de vedere financiar), — întîlnirea aceasta, într-adevăr, își dezvăluie repede misterul și își explică circumstanțele. Nimic mai firesc, vreau să spun, decît ca o administrație inteligentă (există și așa ceva !), cum e, de cîțiva ani, cea napoletană, să investigheze tot mai vaste teritorii culturale și să găsească, emblematic, în textul lui *Iona* — după cum afirmă profesorul Luigi Nespoli în « Prezentare » — « un semn al acțiunii de desprovincializare culturală promo-

@Asociatia Ziaristilor Independenti din România

vată de junta comunală şi de cea provincială. Iniţiativele culturale au devenit de ordinul sutelor; Napoli nu mai este, din punct de vedere cultural, oraşul întunecat de acum patru ani; pentru tineri, pentru toţi cetăţenii, există posibilitatea de a participa la un neîntrerupt discurs cultural alcătuit din teatru, muzică, balet, cinematograf etc. Cei mai mari artişti îşi dau întîlnire la Napoli, mulţumită a tot ceea ce fac cele două instituţii locale mai importante (Comuna şi Provincia). Trebuie continuat în felul acesta, pentru ca fiecare tînăr să poată ieşi definitiv din propria sa «balenă», din acea «balenă» a lui Iona, care e o modernă temniţă spirituală plină de prejudecăţi şi ignoranţă, de sectarism şi intoleranţă ; ieşirea din balenă şi intrarea într-o viaţă mai bună, bazată pe solidaritate şi pe depăşirea unor traumatizante dezbinări umane, iată urarea pe care o adresăm tinerilor din Provincia Napoli şi din întreaga Ţară ».

Astfel, ideea stabilită cu o justă intuiţie de Valeriu Râpeanu : « *Iona* reprezintă un eveniment în evoluţia teatrului nostru », îşi lărgeşte cu repeziciune raza de incidenţă, poemul dramatic al lui Sorescu dobîndind nu numai dreptul de cetate (scenică şi editorială) extranaţională, ci ridicîndu-se chiar la rangul de simbol al unei complexe iniţiative de expansiune culturală, deloc muiată în gesturi de politeţe « conjuncturistă », ci avînd sub priviri, cu prioritate, valoarea artistică şi umană absolută.

Dar o asemenea valoare, evident, nu ar fi ajuns la îndemîna operatorilor culturali fără medierea, după opinia mea, de o sensibilă expresivitate (implicînd şi fidelitatea « literală »), a tălmăcirii lui Marco Cugno, care semnează şi cea mai pertinentă analiză a operei lui Sorescu (mai ales în raport cu alura elementar divulgatoare a « notelor » profesorului Carageani). Traducătorul a restituit cu băgare de seamă — în folosul cititorului şi al omului de teatru din Italia — şi « rapiditatea » (« iuţirea », ar spune D.I. Suchianu) replicilor sorescienc, de o aparentă naturaleţe, dar în fond atît de răbdător elaborate ; şi încărcătura « cultivat » poetică ; şi implicaţiile mitologico-etnologice ale « dilatării semantice » la care autorul îşi supune verbul. Să nu uităm că nu toate « efectele » unui text poetic (lirico-dramatic) sunt



@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

« de efect » şi în alte limbi, mai ales că jocurile de cuvinte, paradoxurile, analogismele, antilogiile, metonimiile abundă în teatrul lui Marin Sorescu : tuturor acestora, sau aproape tuturor, Cugno le-a găsit o organică, fermă cadenţă italienească, şi aş cita, drept exemplu, începutul şi încheierea tabloului al doilea :

— Comincia a essere tardi in me. Ecco, s'è fatto buio nella mano destra e nell'acacia davanti a casa. Devo spegnere con una palpebra tutte le cose che sono rimaste accese, le pantofole accanto al letto, l'attaccapanni, i quadri. Il resto dei risparmi, tutto ciò che si vede intorno, fino al di là delle stelle, non ha senso che lo prenda, continuerà a bruciare. E ho lasciato detto, in mia memoria, che l'universo intero sia dato in elemosina alla gente, almeno a scadenze più lunghe. *(Pausa)*.

[. . .]

Scene din piesa « Iona » de Marin Sorescu jucată în Italia

@Asociatia ziaristilor independenti din Romania

Se avessi i mezzi non farei altro che una panca di legno in mezzo al mare. Costruzione grandiosa di quercia ben levigata, per farvi riposare, durante la tempesta, i gabbiani più pigri. È faticoso dover spingere continuamente l'onda, facendola come impazzire. Il vento, soprattutto lui, vi si potrebbe sedere di tanto in tanto. E dire così, pensando a me: « Non ha fatto niente di buono nella sua vita, solo questa panca di legno, intorno alla quale ha messo il mare ». Ci ho pensato bene, questo lo farei proprio con tutto il cuore. Sarebbe come un rifugio, da starci con la testa tra le mani in mezzo all'animo.

Fără a uita, însă, finalul tabloului al patrulea și, în același timp, al tragediei:

— Come si chiamavano quei buoni vecchietti che venivano sempre da noi quand'ero bambino? E gli altri due, l'uomo accigliato e la donna in faccende, che vedevo sempre in casa nostra e che al principio non sembravano così vecchi? Come si chiamava quella cosa a quattro gambe sulla quale mangiavo e bevevo e sulla quale qualche volta ho anche ballato? Ogni giorno vedevo nel cielo una cosa rotonda, somigliava a una ruota rossa, e rotolava sempre della medesima parte — come si chiamava? Come si chiamava quella diavoleria bella e meravigliosa e sventurata e ridicola, fatta di anni, che io ho vissuto? Come mi chiamavo io? *(Pausa)*

— *(Illuminandosi all'improvviso)* Giona.

— *(Gridando)* Gionaaa!

— Me lo sono ricordato: Giona. Io sono Giona. *(Pausa)*

— E ora, a pensarci bene, fui io ad aver ragione. Partii bene. Ma la strada, fu la strada a sbagliare. Doveva prendere l'altra direzione.

— *(Chiama)* Giona, Gionaaa! È al contrario. È tutto al contrario. Ma non rinuncio. Parto di nuovo. Questa volta, ti prendo con me. Non importa se hai o no fortuna. È duro esser soli.

— *(Estrae il coltello)* Sei pronto, Giona? *(Si squarcia il ventre)* Arriveremo, in un modo o nell'altro, alla luce.

Dacă n-ar fi periculoasă — din cauza unei instinctive porniri spre clasificare, spre ierarhizare — aș putea propune opera (arta) de traducere ca pe o variantă (dialectică) a metaforei lui Iona: se trece dintr-o « balenă » (lingvistică) în altă « balenă » (lingvistică), pe un itinerar în care Giona să rămînă, în esență, Iona, chiar dacă își modifică anumite denotații (sau chiar conotații).

Dar sarcina mea, aici, nu e de a medita la « teoria » traducerii, ci de a semnala (elogia) reala contribuție culturală și estetică a unui scriitor român, Marin Sorescu, la înnobilarea spirituală a publicului italian. O contribuție, o prezență de anvergură europeană, aptă să ne șoptească la ureche că nu totdeauna și nu toate drumurile (relațiilor de cultură și artă) duc direct la Roma: ele pot să treacă, întîrziind în popasuri fecunde, și prin Napoli, aproape, tocmai, de « golful poeților ».

GIONA

tragedia in quattro quadri
di
MARIN SORESCU

Edizione a cura dell'Amministrazione provinciale di Napoli - Assessorato ai problemi della gioventù e ...

© Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

Corectură: LIDA IGIROŞIANU

TIPARUL EXECUTAT LA I. P.
«ARTA GRAFICĂ»

PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI

Secolul 20

REDACŢIA: CALEA VICTORIEI, 115, TEL. 50.64.35
ADMINISTRAŢIA: CALEA VICTORIEI, 115, TEL. 50.64.30
BUCUREŞTI

Lei 21

43 804